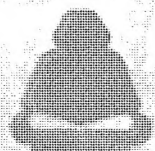


الضحك



تأليف: هنري برجسون
ترجمة: سامي الدروبي
عبد الله عبد الدايم

الأعمال الفكرية



الهيئة المصرية
العامة للكتاب

مهرجان القاهرة الجامع

مسابقة

الضحك

الضحك

البحث في دلالة المضحك

تأليف: هنري برجسون

ترجمة: سامي الدروبي

عبد الله عبد الدايم



مهرجان القراءة للجميع ٩٨

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك
(الأعمال الفكرية)

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة التنمية الريفية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب

الضحك

البحث في دلالة المضحك

هنري برجسون

عن سلسلة الألف كتاب

الغلاف

الإشراف الفني:

للغنان محمود الهندي

المشرف العام

د. سمير سرخان

على سبيل التقديم

تواصل مكتبة الأسرة ٩٨ رسالتها التثويرية وأهدافها النبيلة بربط الأجيال بتراثها الحضارى المتميز منذ فجر التاريخ وإتاحة الفرصة أمام القارئ للتواصل مع الثقافات الأخرى، لأن الكتاب مصدر الثقافة الخالد هو قلمتنا الحصينة وسلاحنا الماضى فى مواكبة عصر المعلومات والمعرفة.

د. سمير سرحان

مقدمة (١)

يضم هذا الكتاب ثلاث مقالات في « الضحك » (أو قل في الضحك الذي تبث عليه خاصة الأمور الهزلية) سبق نشرها في « مجلة باريس » (٢) . وقد تساملنا حين جمعناها في كتاب هل ينبغي لنا أن نمنع في فحص آراء من سبقونا ، وأن ننشئ نقدا منظما لنظريات المضحك فرأينا أن ذلك يؤدي الى تعقيد هذا العرض تعقيدا بالغا ، ويخرج لنا كتابا غير متناسب مع خطورة الموضوع الذي نعالج . ورأينا من جهة أخرى أننا قد ناقشنا التعريفات الأساسية للمضحك مناقشة ضمنية تارة وصريحة تارة أخرى ، وإن كانت موجزة على أية حال ، حين كنا نضرب مثالا يذكر بتعريف من تلك التعريفات ، ولذلك اقتصرنا على إثبات مقالاتنا الثلاث ، ولم نزد على أن أضفنا إليها قائمة بالأبحاث الرئيسية التي تناولت موضوع المضحك ، وظهرت في السنين الثلاث السابقة .

وقد ظهرت بعد ذلك أبحاث أخرى نضيفها اليوم الى القائمة ، غير أننا لا ندخل على الكتاب نفسه أى تعديل (٣) ، لا لأن تلك الدراسات المختلفة لم تلق نورا على غير نقطة من مسألة الضحك ، بل لأن متهجنا الذي يقوم على تحديد « وسائل صنع » المضحك يمتاز على المنهج الذي يتبعه الناس عامة ، والذي يرمى الى حصر الآثار المضحكة في قانون جد

-
- (١) طبعت هنا مقدمة الطبعة الثالثة بعد التعديين
(٢) « مجلة باريس » ١٠ و ١٥ فبراير ، و ١ مارس ١٨٩٩
(٣) اللهم الا بعض التتقيحات الشكلية .

واسع وجد بسيط . وهذان المنهجان لا يتنافيان الا أن كل ما يمكن ان ينتهي اليه المنهج الثاني ، لا ينال نتائج المنهج الأول في شيء . والأول ، في رأينا ، هو المنهج الوحيد الذي ينطوى على دقة علمية ، وضبط علمي . وهذه هي النقطة التي نلفت اليها نظر القارئ في الملحق الذي نضيفه الى هذه الطبعة .

هـ ب .

باريس ، يناير ١٩٢٤

Hecker, *Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen*, 1873.

Dumont, *Théorie scientifique de la sensibilité*, 1875, p. 202 et suiv. Cf., du même auteur, *Les causes du rire*, 1862.

Courdaveaux, *Etudes sur le comique*, 1875.

Philbert, *Le rire*, 1883 .

Bain (A.), *Les emotions et la volonté*, trad. fr. 1885, p. 249 et suiv.

Kraepelin, *Zur Psychologie des Komischen* (*Philos. Studien*, vol. II, 1885).

Spencer, *Esseis*, trad. fr., 1891 vol. I, 295 et suivantes : *Physiologie du rire*.

Penjon, *Le rire et la liberté* (*Revue philosophique*, 1893, t. II)

Mélinand, *Pourquoi rit-on ?* (*Revue des Deux-Mondes*, février 1890).

Ribot, *La psychologie des sentiments*, 1896, p. 342 et suiv.

Lacombe, *Du comique et du spirituel* (*Revue de métaphysique et de morale*, 1897).

Stanley Hall and A. Allin, *The psychology of laughing tickling and the comic* (*American journal of Psychology*, vol. IX, 1897)

Meredith, *An essay on Comedy* 1897.

Lipps, *Komik und Humor*, 1898 Cf., du même auteur, *Psychologie der Komik* (*Philosophische Monatshefte*, vol. XXIV, XXV).

Heymans, *Zur Psychologie der Komik* (Zeitschr. J. Psych. u. Phys. der Sinnesorgane, vol. XX, 1899).

Ueberhorst, *Das Komische*, 1899.

Duges, *Psychologie du rire*, 1902.

Sully (James), *An essay on laughter*, 1902. (trad. fr. de L. et A. Terrier : *Essai sur le rire*, 1904).

Martin (L.-J.), *Psychology of Aesthetics : The comic* (*American Journal of Psychology*, 1905, vol. XVI, p. 35-118).

Freud (Sigm), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905 ; 2e édition, 1912.

Cazamian, *Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour* (*Revue germanique* 1906, p. 601-634) .

Gautier, *Le rire et la caricature*, 1906.

Kline, *The psychology of humor* (*American Journal of Psychology*, vol. XVIII, 1907, p. 421-441).

Baldensperger, *Les définitions de l'humour* (*Etudes d'histoire littéraire*, 1907, vol. I).

Bawden, *The Comic as illustrating the summation-irradiation theory of pleasure-pain* (*Psychological Review*, 1910, vol. XVII, p. 336-436).

Schauer, *Ueber das Wesen der Komik* (*Arch. f. die gesamte Psychologie*, vol. XVIII, 1910, p. 411-427).

Kallen, *The aesthetic principle in comedy* (*American Journal of Psychology*, vol. XXII, 1911, p. 137-147).

Hollingworth, *Judgments of the Comic* (*Psychological Review*, vol. XVIII, p. 132-156).

Delage, *Sur la nature du comique* (*Revue du mois*, 1919, vol. XX, p. 337-354).

Bergson, *A propos de « la nature du comique »*, Réponse à l'article précédent (*Revue du mois*, 1919, vol. XX, p. 514-517) Reproduit en partie dans l'appendice de la présente édition.

Eastman, *The sense of humor*, 1921.

الفصل الأول

**فى المضحك عامة - مضحك الأشكال ومضحك الحركات -
قوة الامتداد فى المضحك**

علام يدل الضحك ؟ وما جوهر المضحك ؟ ما هو العنصر المشترك بين كشرة من «مهرج» ، ونكتة في لفظ ، ولبسة في مهزلة ، ومشهد لطيف في ملهارة ؟ أى تقطير ينتهى بنا الى تلك الخلاصة الواحدة التى تستمد منها هذه المركبات المختلفة رائحتها المبدولة أو عبقها الناعم ؟ لقد انقض أعظم المفكرين ، منذ أرسطو ، على هذه المسألة الصغيرة التى تنسل من قبضة الكف ، فتتلمص وتهرب ، ثم تنتصب من جديد . . . تحدياً وقها لأهل التأمل الفلسفى .

وأذا كنا نتناول هذه المشكلة يدورنا ، فعذرنا أننا لن نرمى الى حصر المضحك فى تعريف . فنحن نرى فيه شيئاً حياً قبل كل شيء ، ومهما يكن خفيف الوزن فانا نعامله بما تستحقه الحياة من احترام ، وسنقتصر على أن ننظر اليه وهو يكبر ويزدهر ، فيتدرج من صورة الى صورة تدرجاً لطيفاً لا يكاد يرى ، ويحقق بهذا على مرأى منا استحيالات عجيبة حقاً . ولن نزدري شيئاً مما سوف نرى ، وربما كسبنا بهذا الاتصال المستمر معرفة أمر من التعريف النظرى ، معرفة عملية داخلية أشبه بالمعرفة التى تنشأ من صحبة طويلة . وربما وجدنا أننا كسبنا معرفة نافعة من غير أن نريد ذلك . فان للعبث الهزلى معقوليته الخاصة حتى فى أبعد فلتاته ، وهو فى جنونه ذو منهج ، وهو حالم ، نعم ، ولكنه يستحضر فى الحلم رؤى ما تليث أن يقبلها ويفهمها مجتمع برمته . فكيف لا يفيدنا فى معرفة أساليب الخيال الانسانى بوجه العموم ، وأساليب الخيال الاجتماعى الشعبى بوجه الخصوص ؟ انه ابن الحياة الواقعية ونسيب الفن ، فكيف لا يحدثنا بشيء عن الفن وعن الحياة ؟

وقبل كل شيء ، فلنعرض لك ملاحظات ثلاثاً نعدها

أساسية ، وهي لا تتصل بالمضحك ذاته بقدر ما تتمثل بالموضع
الذى يجب أن نبحث عنه فيه .

١

فأما النقطة الأولى التى تلفت اليها النظر فهى أنه
لا مضحك الا فيما هو « انسانى » . فالمنظر قد يكون جميلا
لطيفا رائعا ، أو يكون تافها أو قبيحا ، ولكنه لا يكون
مضحكا أبدا . وإذا ضحكنا من حيوان فلأننا لقينا عنده
وضع انسان أو تعبيرا انسانيا . وقد نضحك من قبة ، ولكن
الذى يضحكنا فيها أننا ليس قطعة الجوخ أو القش ، بل
الشكل الذى فصلها عليه انسان ، والنزوة الانسانية التى
اكتسبت هذه القطعة قلبها . وقد يما انتبه الفلاسفة الى هذه
الحقيقة البسيطة ، فعرف كثير منهم الانسان بأنه حيوان
يضحك (بفتح الياء) وكان فى وسعهم أن يعرفوه كذلك
بأنه « حيوان يضحك » (بضم الياء) . فلئن استطاع ذلك
حيوان آخر أو جماد ، فلشبه فيه بالانسان أو للطابع الذى
يسمى به انسان أو الاستعمال الذى يستعمله فيه .

ولنذكر الآن — وتلك علامة لا تقل عن سابقتها جدارة
بالملاحظة — « عدم التأثير » الذى يصاحب الضحك عادة .
فلا يمكن للمضحك أن يحدث هزته الا اذا سقط على صفحة
نفس هادئة تمام الهدوء ، متبسطة كل الانبساط ،
فالألمبالاة وسطه الطبيعي ، وآلد أعدائه الانفعال .

ولست أريد بهذا أننا نضحك من امرئ يبعث فينا
الشفقة مثلا ، أو يثير فينا المحبة ، ولكننا حينذاك ننسى هذه
المحبة ونسكت تلك الشفقة بضع لحظات . أن مجتمعا مؤلفا
من عقول محضة قد لا يبكى أبدا ، ولكنه يظل يضحك .

أما الففوس المتأثرة أيدا ، المتصلة بأوتار الحياة فتتهز
للحوادث رنيناً عاطفياً ، فإنها لن تعرف الضحك ولن تفهمه •
حاولوا لحظة أن تمنوا بكل ما يقال وكل ما يفعل ، واعملوا
بالخيال مع العاملين ، واشعروا مع الشاعرين ، واذهبوا
بتعاطفكم الى مداه ، تروا ، وكأن الأمر تم بضربة من عصا
سحرية ، أن أخف الأمور أصبح ذا وزن ، وأن لونا قاسياً
مر على الأشياء جميعاً • ثم انفصلوا عن هذا الموقف وانظروا
الى الحياة نظرة من يتفرج لا يبالي ، ان كثيراً من المأسى لتقلب
آنئذ الى ملاء • يكفي أن نسد آذاننا دون أصوات الموسيقى ،
وفى قاعة رقص ، حتى يبدو لنا الراقصون مضحكين •

وما أقل الأفعال الإنسانية التى تصمد لهذا الامتحان !
ألا نرى أن كثيراً منها ينقلب من فعل خطير الى فعل مضحك اذا
نحن عزلناه عن الموسيقى العاطفية التى ترافقه ؟ فلكى
يحدث المضحك ما يحدثه من تأثير لا بد أن يتوقف القلب برهة
عن الشهور لأنه يتوجه الى العقل المحض •

وينبغى لهذا العقل أن يكون على صلة بمقول اخرى ،
وهذه هى النقطة الثالثة التى أردنا أن نلفت اليها النظر •
فنحن لا نتذوق المضحك فى حالة شعورنا بالعزلة ، والضحك
فى حاجة الى صدى • ألا أصيخوا اليه بأسماعكم : انه ليس
بالضوت المفلوظ ، الواضح الكامل ، ولكنه شيء يريد أن
يمتد بتجاوبه مع ذاته شيئاً فشيئاً ، يبتدىء بانفجار ويستمر
فى غرغرة ، كالرعد يدوى فى الجبل • على أن هذا التجاوب
لا يستمر الى غير نهاية •

وقد تكون الدائرة التى يجول ضمنها متسعة ، الا أنها
مغلقة على كل حال • فضحكنا هو أبداً ضحك جماعة •
ولعله اتفق لك أن كنت فى قطار أو مطعم ، فسمعت الناس
يتبادلون حكايات لا بد أنها كانت مضحكة لديهم ما دامت

أضحكتهم ، وكانت تضحكك لو كنت منهم . ولكنك لست منهم ، فما تشعر بحاجة الى الضحك . قيل أن رجلا كان يستمع الى خطبة واعظ في كنيسة ، وكان الحاضرون جميعا يبكون ، فلما سئل لم لا يبكي أجاب : « ولكنى لست تابعيا لهذه الابرشية » . ان نظرة هذا الرجل الى البكاء لهى أصدق على الضحك .

والضحك مهما نفترضه صريحا فانه يخفى وراءه فكرة تفاهم ، وأكاد أقول تأمر ، مع ضاحكين آخر ، حقيقيين او خياليين . ولطالما قيل ان ضحك المشاهد فى المسرح يكون أشد كلما كانت القاعة أغص بالناس . وطالما لوحظ أيضا أن بعض الآثار المضحكة لا يمكن ترجمتها من لغة الى أخرى ، فهى بالتالى متعلقة بمادات مجتمع مخصوص وأفكاره .

ولما لم يدرك بعضهم خطر هذه الظاهرة المزدوجة حسب المضحك مجرد فضول يتسلى به الفكر ، وحسب الضحك نفسه ظاهرة غريبة مستقلة ، لا صلة لها بياقى ضور النشاط الانسانى ، ومن ثم كانت تلك التعريفات التى تجسب المضحك علاقة مجردة يكتشفها الذهن بين الأفكار ، « كالتناقض العقلى » أو « الاستحالة المحسوسة » وما الى ذلك ، وهى تعريفات اذا انطبقت فعلا على جميع أشكال المضحك ، فانها لن تقول لنا أبدا لم يضحكنا المضحك .

فلماذا كانت هذه العلاقة تجعلنا نرتبض وننيسط ونهتز ، حالما ندركها ، على حين أن سائر العلاقات الأخرى تدع الجسم هادئا لا يبالى ؟ أما نحن فلن نواجه المسألة من هذا الجانب . فلكنى نفهم الضحك يجب أن نرده الى بيئته الطبيعية ، وهى المجتمع ، ويجب أن نحدد وظيفته النافعة ، على الأخص ، وهى وظيفة اجتماعية .

ونقول منذ الآن ان هذه الفكرة هي الفكرة الموجهة في كل ما سنطالعكم به من أبحاث • ان الضحك يفي باغراض اجتماعية معينة ، وان له دلالة اجتماعية •

ولنحدد بوضوح النقطة التي تلتقي عندها ملاحظتنا التمهيدية الثلاث • ان المضحك ينشأ في أناس مجتمعين ، يتجهون بانتباههم الى واحد منهم ، بعد أن أخرجوا عاطفتهم ، وتركوا العمل للعقل وحده • فما هي ، بعد ، النقطة الخاصة التي يتجهون اليها بانتباههم ؟ وفيما يستعمل العقل هنالك ؟ ان في مجرد الاجابة عن هذه الأسئلة احاطة بالمشكلة عن كذب • على أنه لا بد من بعض الأمثلة •

٢

رجل يركض في الشارع ، فيتعثّر فيسقط ، فيضحك المارة • ما أظنهم كانوا يضحكون لو كان بدا لهذا الرجل فجأة أن يقعد على الأرض بملء اختياره • ولكنهم يضحكون لأنه قعد على الأرض في غير ارادة منه • واذن فليس تغير وضعه بفتة هو الذي يضحك ، بل ما ليس اراديا في هذا التغير ، أعنى الخرقه ، فلعل حصاة في الطريق هي التي أسقطته فكان ينبغي له أن يغير سلوكه أو يحدد عن الحاجز ، ولكنه لنقص في المرونة ، لدهول أو عناد في الجسد ، لصلاية أو لسرعة مكتسبة استمرت عضلاته في اجراء نفس الحركات ، بينما كانت الظروف تقتضى شيئا آخر ، ولهذا سقط الرجل ، ومن هذا ضحك المارة •

اليك الآن شخصا يعنى بمشاغله الصغيرة في انتظام رياضي يأتيه مازح خبيث فيزيّف من حوله الأشياء التي يستعملها ، فيفمس الرجل ريشته في محبرته فيخرج منها

وحلا ، أو يحسب أنه يجلس على كرسي متين فيسقط على الأرض ، فهو بالجملة يفعل عكس المطلوب ، أو يعمل في فراغ ، نتيجة سرعة مكتسبة . لقد طبعت فيه العادة اتجاهها ما ، فهو يسير في هذا الاتجاه سيرا آليا ، بينما كان ينبغي له أن يوقف الحركة أو يحرفها .

وهكذا ترون أن هذا الذى يقع ضحية المزحة هو فى موقف شبيه بموقف الراكض الذى يسقط ، فهو يضحك للسبب نفسه : المضحك فى الحالين هو « صلابة آلية » حيث كان ينبغي أن توجد مرونة انسانية يقظة حية . وليس بين الحالين من اختلاف الا أن الأولى تمت من تلقاء ذاتها ، بينما حصل على الأخرى صنيعا ، فالمار فى الحالة الأولى « يشاهد » فحسب ، والمازح الخبيث فى الحالة الثانية « يجرب » .

غير أن الذى أدى الى النتيجة فى الحالين هو ظرف خارجى . فالمضحك هنا اذن عرضى ، وهو موجود على سطح النفس ، ان صح التعبير . فلكى ينفذ الى الداخل ينبغي ان تصبح الصلابة الآلية فى غير حاجة ، اذ تتجلى ، الى حاجز موضوع أهتمامها ياتفاق الظروف أو بمكر انسان ، ينبغي أن تستمد من ذاتها ، بعملية طبيعية ، مناسبة دائمة التجدد للظهور الى الخارج . تصوروا اذن ذهنا يفكر فيما فعل لا فيما يفعل ، كاللحن الذى يتأخر عن موكبته . تصوروا امورا لا مرونة فى حواسه وعقله يرى ما ليس بموجود بعد ، ويسمع ما لا يصوت بعد ، ويقول ما لم يعد يوافق المقام ، أى أنه يتلاءم مع ظرف خيالى محض ، بينما ينبغي أن يتكيف مع واقع راهن . ان المضحك فى هذه الحال يكون موجودا فى الشخص نفسه : فالشخص هو الذى يقدم له كل شيء ، المادة والصورة ، العلة والمناسبة . وذلكم هو الداهل ، فلا عجب أن أغرى « الداهل » قرائح المؤلفين الهزلين . فحين التقى لا بروير بهذه الصفة أدرك ، وهو يخللها ، أنه قابض على أداة تمكنه من خلق مضحكات بالجملة ، حتى لقد أسرف فى

استعمالها • فراح يصف مبينا لك أطول الوصف وأدقه ، ثم يعود ويكرر ويلج فى غير حساب ، تغريه سهولة الموضوع • والحق أننا ان لم تكن - بالذهول - فى منبع المضحك ذاته ، فنحن فى تيار من الوقائع والأفكار أت مباشرة من المنبع • اننا فى واحد من أكبر المتحدرات الطبيعية للمضحك •

ولكن أثر الذهول يمكن أن يشتد هو الآخر • فهناك قانون عام رأيتم الآن أحد تطبيقاته ، ونصوغه لكم فيما يلى: حين يكون المضحك ناتجا عن سبب ما ، فانه يزداد اضحاكا بنسبة ما نرى سببه طبيعيا • نحن نضحك من الذهول حين نراه ، ولكن ضحكنا منه يكون أشد اذا نشأ وترعرع على مرأى منا ، فعرفنا أصله ، واستطعنا أن نبني تاريخه من جديد • ولكى تروا مثالا واضحا على هذا تخيلوا امرءا جعل قراءة روايات الحب والفروسية ديدنا له •

لقد جذبه أبطاله وفتنوه • فأصبح ينطلق اليهم بفكره وارادته شيئا فشيئا • ثم ها هو ذا يسير بيننا كالسائر فى نومه • ان أفعاله هذه من الذهول ، ولكنه ذهول مرتبط بسبب وضعى معروف ، فما هو مجرد « غياب » ، بل انه ليفسر « بحضور » الشخص فى وسط محدد تمام التحديد ، وان يكن من نسيج الخيال • ان السقوط سقوط على كل حال ، ولكن شتان بين من يسقط فى بئر لأنه كان ينظر الى موضع آخر فلم ير البئر وبين من يسقط فيها لأنه رأى فيها نجمة فاستهدفها • وما كان يتأمله دون كيشوت هو هذه النجمة • فما أعرق المضحك فى شخصية خيالية ، وفكر عالق بالأوهام ! ومع ذلك فإن هذا المضحك العميق ليلتقى بالمضحك السطحي عند فكرة الذهول • ان هذه النفوس الخيالية ، هؤلاء المهوسين ، هؤلاء المجانين المنطقيين الى هذا المدى الغريب ، ليضحكوننا بهزهم نفس الأوتار التى يهزها فينا ضحية المزحة أو المتعثر فى الطريق • انهم ، هم أيضا ، راکضون يسقطون ، وسذج نتفكه بهم ، انهم سعا لمثل أعلى

يتعثرون بالوقائع ، وحالمون أفرار تعيث بهم الحياة • ولكنهم ذهل قبل كل شيء ، وانما يمتازون على غيرهم بأن ذهولهم مرتب ، منظم حول فكرة مركزية ، حتى ان كوارثهم مترابطة كذلك ، مترابطة بهذا المنطق الذى لا يرحم ، الذى يستخدمه الواقع فى تصحيح العلم ، كما يمتازون بأنهم يثيرون من حولهم ، بمضحكات ينضاف بعضها أبدا الى بعض ، ضحكا آخذا فى الكبر الى غير حد •

ولنخط الآن خطوة أخرى • أليست بعض العيوب بالنسبة للطبع ، كصلابة الفكرة الثابتة بالنسبة للفكر ؟ ان العيب ، سواء أكان آفة فى الطبيعة أم تصلباً فى الإرادة ، لشبيه فى الغالب بعوج فى النفس • نعم ان هناك عيوباً تستقر فيها النفس بعمق مع كل ما تحمل فى ذاتها من قوة مخصصة ، وتجربها - وقد بعثت فيها الحياة - فى دائرة متحركة من التحولات ، وتلك عيوب مؤسفة • الا أن العيب المضحك فينا هو ، على عكس ذلك ، العيب الذى يأتينا من خارج ، أطارا جاهزا ندخل فيه ، ويفرض علينا صلابته بدل أن يستمد منا مرونتنا ، ولا نبعده نحن ولكنه هو الذى يبسطنا • وذلكم هو تماماً الفارق الجوهرى بين الملهة والدراما - كما سنعاول أن نبين ذلك تفصيلاً فى القسم الأخير من هذه الدراسة - فان الدراما ، حتى حين تصور لنا أهواء أو عيوباً ذات اسم ، تدمجها بالشخص دمجاً تاماً حتى لننسى أسماءها ، وتمحى صفاتها العامة ، فما نفكر فيها قط ، بل بالشخص الذى يستوعبها •

ولهذا ترى أن اسم الدراما لا يكاد يكون الا اسماً غلاماً ، على حين أن كثيراً من الملهى تحمل أسماء عامة كالبنخيل ، والمقامر الخ • • • فلو سألتك أن تتصور مسرحية تحمل اسم «الفيور» مثلاً ، لرأيت أنه يخطر ببالك سجاناريل Sganarelle أو جورج داندان Georges Dandin ، أما عطيل Othello فما يكن أن يخطر لك على بال ، لأن «الفيور» لا يصح

الا عنوانا للمهارة . ذلك أن العيب أو الآفة المضحكة ، مهما يكن اتحادها بالاشخاص وثيقا ، تظل محتفظة بوجودها المستقل البسيط ، وتظل هي الشخصية المركزية ، لا ترى ولكنها حاضرة ، وبها يتعلق على المسرح اشخاص من لحم ودم . وتراها أحيانا تتسلى بأن تجرهم بثقلها ، وتجعلهم يتدحرجون على طول المنحدر .

ولكنها فى معظم الأحيان تلعب بهم كما يلعب بألة ، أو تحركهم كما يحرك « أراجوز » . وإذا نظرتهم الى الأمر عن كثب وجدتم ان فن الشاعر الهزلى انما يقوم على أن يعرفنا هذه الآفة تعريفا وثيقا ، ويدخلنا نحن المتفرجين الى صميمها ، حتى لتنتهى الى أن نأخذ منه ببعض خيوط اللعبة التى يلهو بها ، فنلعب بها نحن كذلك ، ومن هذا يأتى قسم من لذتنا .

واذن فالذى يضحكنا ، هنا أيضا ، هو ضرب من الألية ، وهى الية قربية جدا من الذهول ، ويكفى ، كيما نقنع بذلك ، أن نلاحظ ان الشخصية تكون مضحكة على قدر ما تجهل نفسها تماما . فالمضحك « لا يشعر بذاته » ، وكأنه يستخدم طاقة الاخفاء بطريقة معكوسة ، فاذا هو يحتجب عن نفسه ، ويبين لكافة الناس . ان شخصية المأساة لا تغير شيئا من سلوكها حين تعلم ما سيكون من رأينا فيها ، بل لقد تستمر فى طريقها مع وعيها التام لذاتها وشعورها الجلى بما تثيره فينا من كراهية .

أما العيب المضحك ، فما أن يشعر بأنه مضحك حتى يحاول التغير ، ولو خارجيا على الأقل . فلو أن هاربانجون رآنا نضحك من بخله لما أظهره لنا أو لأظهره على صورة أخرى ، وما أزعج أنه كان يصلحه .

وبهذا المعنى يكون الضحك نوعا من القصاص ، فهو يجعلنا نحاول أن نظهر بما ينبغى أن نكونه ، وما سنصير فعلا اليه فى ذات يوم .

ومن غير المفيد أن نذهب الآن أبعد من هذا في التخيل .
لقد انتقلنا في الحديث من الراكض الذي يسقط الى الساذج
الذى يعبث به ، ومن العبث الى الدهول ، ومن الدهول الى
الهوس ، ومن الهوس الى شتى آفات الارادة والطبع ، وبهذا
تابعنا المضحك وهو يستقر فى الشخص أعمق فأعمق ، دون
أن يكف مع ذلك عن أن يذكرنا فى أرهف ظواهره بشيء
تلاحظه فى أغلظها ، أعنى الآلية والتصلب .

ففى وسعنا الآن أن نحصل على مشهد للجانب المضحك
من طبيعة الانسان ، والوظيفة العادية للمضحك ، وان يكن
هذا المشهد قد التقط من بعد فمازال به غموض وإبهام .

ان ما يقتضيه المجتمع من كل منا هو انتباه دائم اليقظة ،
يميز حدود الموقف الراهن ، وشيء من المرونة فى الجسم
والفكر يجعلنا قادرين على التلاؤم مع هذا الموقف ،
« فالتوتر » و « المرونة » هما القوتان المتكاملتان اللتان
تستخدمهما الحياة . فاذا أعوزا الجسد ، كانت أنواع الرزايا
وكانت العاهات والأمراض . واذا أعوزا الفكر ، كانت شتى
درجات الفقر الروحى وشتى أشكال الجنون . واذا أعوزا
الطبع ، أخيرا ، كان فقدان التلاؤم مع الحياة الاجتماعية ،
وهو أصل الشقاء ، وسبيل الجريمة فى بعض الأحيان . فاذا
تفوديت صور الانحطاط هذه التى تمس جوهر الوجود
« وانها لتميل من تلقاء نفسها الى الزوال بفعل ما أسموه
تنازع البقاء » استطاع الفرد أن يعيش ، وأن يعيش مع
أفراد آخر .

ولكن المجتمع ليس يكفيه البقاء ، بل يحرص على حسن
البقاء ، وهو يشفق أن يقنع أحدها بالانتباه الى الأمور
الأساسية فى حياته ، ثم يسلس فيما عدا ذلك الى الآلية
السهلة والمادة المألوفة ، كما يشفق ألا يسمى أعضاؤه الى
توازن أرهف فأرهف بين الارادات التى تتداخل فيما بينها

تداخلوا وثق فاثق ، وان يكتفوا بمراعاة الشروط الاساسية
لهذا التوازن -

فليس يقتنع المجتمع توازن جاهز بين الأشخاص ، بل
يطلب جهدا دائما للتلاوم المتبادل - وهو يوجس خيفة من كل
« تصلب » فى الطبع والفكر ، بل حتى فى الجسد ، لانه يرى
فيه ايذانا بنشاط يفقو ، نشاط ينعزل ويميل الى الاعتماد
عن المركز المشترك الذى يدور حوله المجتمع - على أن المجتمع
لا يستطيع فى هذه الحالة أن يتدخل من طريق القمع المادى ،
مادام لما يصب بأذى ماذى - انه بازاء شئ يقلقه ، ولكن على
أنه نذير فحسب ، لا يكاد يبلغ درجة التهديد ، ولا يعدو مهما
اشتد أن يكون حركة أو اشارة -

واذن فجوابه الحركة البسيطة ، وما الضحك فى الواقع
الاشئ من هذا القبيل - انه ضرب من «الاشارة الاجتماعية» -
فهو بالخوف الذى يوحى به يقمع الاعتماد عن المركز ، ويجعل
الفاعليات الثابوية التى يخشى أن تنعزل وتنسام ، دائمة
اليقظة متبادلة الصلة ، ويبعث اللين فى كل ما قد يبقى على
سطح الجسم الاجتماعى من تصلب آلى -

وهكذا ترى أن الضحك ليس من الفن المحض لأنه
يستهدف (فى غير شعور وبصورة منافية للأخلاق فى كثير
من الأحوال الخاصة) غاية نافعة هى التكامل العام -

ولكن فيه مع ذلك شيئا من فن لأنه يشأ متى تحرر كل
من الفرد والمجتمع من هم البقاء ، ونظر الى نفسه نظرتة
الى أثر فنى -

ونقول مجملين : اذا سورنا الأفعال والاستعدادات التى
تعرض الحياة الفردية والاجتماعية للخطر ، والتى تقاى

نفسها بنفسها بما لها من نتائج طبيعية ، بقى خارج منطقة الانفعال والتنازع هذه - فى منطقة حيادية - ينظر فيها الانسان الى الانسان نظره الى مشهد - بعض تصلب فى الجسد والفكر والطبع ، يود المجتمع لو يزيله كذلك حتى يوفر لعضائه أكبر مرونة ممكنة واعلى اجتماعية ممكنة .
فهذه الصلابة هى المضحك ، والمضحك قصاصها .

ولكن لا ينبغى أن نسأل هذه الصيغة البسيطة تفسيراً مباشراً لكل المضحكات . فهى تنطبق ولا شك على حالات أولية ، نظرية ، كاملة ، يكون فيها المضحك خالياً من كل عنصر دخيل . الا أن ما نريده بوجه خاص هو أن نجعل منها « العامل الثابت » الذى يوضح كل تفسيراتنا . فيجب أن نذكرها دائماً ، ولكن ما ينبغى أن نفرط فى الالاحاح عليها .
يجب أن نكون كالمساييف البارع : لا ينسى الحركات المنفصلة المدرسية ، ولكن جسمه يستسلم لاتصال الهجوم . وبعد ،
فأنا محاولون فيما يلى أن ندرك اتصال الأشكال المضحكة
نفسه ، ممسكين بالخيط الذى يمضى من تهريجات المهرج
حتى لطف ألعاب الملهاة ، نتبع هذا الخيط فى انعطافاته -
وهى فى الغالب غير متوقعة - ونقف من حين الى حين ننظر
فيما حولنا ، ثم نصعد أخيراً ، اذا وسعنا ذلك ، الى حيث علق
الخيط ، عسى أن نتكشف لنا هنالك - مادام المضحك يترجع
بين الحياة والفن - الصلة العامة بين الفن والحياة .

٣

ولتبدأ بالأبسط . ما هى الهيئة المضحكة ؟ ما مصدر
التعبير المضحك فى الوجه ؟ وما يميز المضحك من القبيح ؟
على هذا النحو طرحت المسألة فلم يمكن حلها الا حلاً تحكيمياً .
وبهما تكن بسيطة ، فإنها من الدقة بحيث لا تدعك تقابلها

وجها لوجه • ذلك أنه لا بد من البدء بتعريف القبيح ما هو ،
ثم نبحث عما يضيفه اليه المضحك • وما القبح بأيسر تجليلا
من الجمال : ولكننا سنحتال على الأمر احتيالا سننتفع به فى
معظم الأحيان ، وذلك أن نكتب المسألة - ان صح التعبير -
فنضخم النتيجة حتى نجعل السبب ممكن الروية • ولذن
فلنضخم القبح ، ولنذهب به حتى التشوه ، ولنر بعد ذلك
كيف نتقل من المشوه الى المضحك •

مما لا شك فيه أن بعض صور التشوه تمتاز على غيرها
بهذه القدرة المشثومة على اثاره الضحك فى أحوال خاصة •
ولا ضرورة للدخول فى تفاصيل هذا الأمر ، ولكننا نطلب
الى القارئ أن يستعرض بخياله شتى صور التشوه ، ثم
يصنفها فى زمرتين : زمرة التشوه الذى يضحك ، وزمرة
التشوه الذى يبتعد عن هذا اطلاقا • وفى ظننا أنه سينتهى
استخراج هذا القانون : كل تشوه قابل لأن يقلده شخص
سليم يمكن أن يصبح مضحكا •

ألا يبدو لكم الأحذب كرجل ساءت وقفته ؟ فكأن ظهره
تغود هذا الانحناء السيىء ، وداوم هو على هذه العادة ، نتيجة
عناد مادى ، أى نتيجة « تصلب » ؟ حاولوا أن تنظروا بالأعين
فقط ، لا تفكروا ولا تناقشوا ، وأمخوا ما اكتسبتموه ،
وابجثوا عن الانطباع البسيط المباشر الأول • ألا ثرون
حينئذ مشهدا من هذا النوع : مشهد رجل أراد أن يتصلب
على وضع ما ، وأن يجعل جسمه ، ان صح التعبير ؟

ولنعد الآن الى النقطة التى أردنا ايضاحها • اننا اذا
خففنا التشوه المضحك ، وجب أن نحصل على القبح المضحك •
واذن فالتعبير المضحك فى الوجه هو التعبير الذى يذكرنا
بشئ متصلب ، فكأن شيئا من حركات الهيئة المألوفة قد سكن
وجمد ، فنرى رعشة سكنت ، وكثرة جمدت • فإذا قيل ان
كل تعبير معتاد فى الوجه ، وان كان مليحا وجميلا ، يرى

كذلك ، أى كأنه عادة مستمرة ، قلنا ان ههنا فرقا هاما يجب ألا يغفل : فنحن اذ نتحدث عن جمال تعبيرى ، انما نعنى تعبيراً قد يكون ساكناً ، الا أننا نستشف الحركة وراء سكونه ، لأنه فى ثباته يحتفظ بنوع من عدم التعين ، ترسم فيه ارتساماً خامساً كل اللوينات الممكنة للحال النفسية التى يعبر عنها ، كما ننتسم فى بعض أصباح الربيع الرطوبة بشائر دفء النهار • أما التعبير المضحك فى الوجه فهو الذى لا يرجى منه غير الذى يعطى • انه جمدة واحدة ونهائية ، حتى لكأن كل الحياة النفسية لهذا الشخص قد تبلورت فى هذه المنظومة •

ولهذا كان الوجه يزداد اضحاً بقدر ما يوحى الينا بفكرة فعل الى بسيط ، يستغرق الشخصية الى الأبد • فان من الوجوه ما يبدو منشغلاً بالبكاء بدون انقطاع ، ومنها ما يبدو ضاحكاً أو صافراً باستمرار ، ومنها ما يبدو كأنه ينفخ فى بوق خيالى الى الأبد • وتلك أكثر الوجوه اضحاً على الاطلاق • وهنا أيضاً يتحقق القانون الذى يقول بأن الشيء يزداد اضحاً بقدر ما يمكن أن نفسر سببه تفسيراً طبيعياً • ان الذى يضحكنا فى هيئة شخص هو الآلية والتصلب ، ووضع اعتاده واحتفظ به •

ولكن ضحكنا يزداد اذا استطعنا أن نربط هذه الصفات بسبب عميق ، « بذهول أسامى » فى الشخص ، كما لو سحر النفس ونومها عمل مادى بسيط •

وهنا نفهم المضحك فى « الكاريكاتور » • فالهيئة مهما انتظمت ، ومهما انسجمت خطوطها ومرنت حركاتها ، لا يمكن أن يكون التوازن فيها تاماً تماماً مطلقاً ، ففيها أبداً نذيرة ، باعوجاج ، وايدان بجعدة ، أى فيها تشوه ما ، كان يمكن أن يعيب الطبيعة • وفن « الكاريكاتورى » يقوم على ادراك هذه الحركة التى قد لا تدرك ، يضخمها ويجعلها

مرئية لكل الناس • انه يشوه نماذجه على نحو ما كان يمكن أن تتشوه من تلقاء ذاتها لو ذهبت بتجمدها الى أقصاه • وهو يستشف ، فيما ورام انسجام الصورة الظاهري ، عصيان المادة العميق ، يرسم لنا تنافرا وتشوها موجودين في الطبيعة على حال الشروع ، ولكنهما لم يكتملا لأن ثمة قوة أسمى قد كبحتهما • ففنه اذن ، وفنه شيطاني بعض الشيء ، يقييل الشيطان الذي كان صعقه الملاك •

وهذا الفن فن مبالغة من غير شك • ولكننا نسيء تعريفه أيما اساءة اذا زعمنا المبالغة غايته • فرب صورة « كاريكاتورية » أكثر شبيها بصاحبها من صورة « فوتوغرافية » ، ورب صورة « كاريكاتورية » لا تكاد ترى فيها أثرا للمبالغة ، ولقد تسرف في المبالغة الى غير حد ثم لا تحصل على صورة « كاريكاتورية » حقة • فلكي تكون المبالغة مضحكة ، ينبغي ألا تبدو غاية ، بل مجرد وسيلة يستخدمها الفنان في ابراز هذا النبو الذي يراه في الطبيعة على حال التحفز • والمهم انما هو النبو نفسه • ولذلك ترى الفنان يبحث عنه حتى في الأجزاء غير المتحركة من الوجه ، كانهنماء الأنف أو شكل الأذن ، ذلك أن الشكل هو في نظرنا صورة حركة ، و « الكاريكاتوري » الذي يفسد طول الأنف من غير أن يبدل شكله — كأن يطيله في نفس اتجاهه الطبيعي — انما يجعل هذا الأنف يتشوه حقا ، فنرى الشيء الأصلي كأنما أراد هو أيضا أن يستطيل ويتشوه •

وبهذا المعنى يمكن القول ان الطبيعة هي نفسها تظفر في معظم الأحيان بما يظفر به « الكاريكاتوري » • فهي في الحركة التي شقت بها هذا الفم ، وضيقته هذه الذقن ، ونفخت ذلك الخد ، قد خالبت القوة العاقلة المعدلة ، فمضت بالبنو الى أقصاه • والوجه الذي نضحك منه حينئذ يكون « كاريكاتور » ذاته ، اذا صح التعبير •

وصقوة القول أن لخيالنا فلسفته الخاصة المحددة ، مهما يكن المذهب الذى يدين به العقل • فهو يرى فى كل صورة انسانية جهد روح تصوغ المادة ، روح مرنة الى غير نهاية ، متحركة الى غير أمد ، متحللة من الثقالة لأن الأرض ليست هى التى تجذبها - وهى تثبت فى الجسم الذى تحييه شيئا من خفتها المجنحة ، وهذه اللامادية التى تثبت فى المادة على هذا النحو هى ما يسمى بالرشاقة • ولكن المادة تقاوم وتعند • انها تريد لهذا النشاط الدائم اليقظة ، الذى يصدر عن ذلك المبدأ الأسمى ، أن يرتد الى سكونها هى ، وأن ينحط الى الآلية • تريد أن تثبت حركات الجسم الذكية التنوع فى عادات بليدة السكون ، وأن تحيل تعبيرات الوجه المتحركة جعدات ثابتة • تريد أن تفرض على الشخص كله مظهر المنغمس المستغرق فى فعل مادي آلى ، بدلا من أن يكون دائم التجدد باجتكاكه بمثل أعلى حتى • فاذا ظفرت المادة فى أن تفلظ حياة النفس خارجيا ، وأن تسمر حركتها ، أى أن تعوق رشاقته ، كان الجسم مضحكا • فاذا أردنا اذن أن نعرف المضحك بمقابلته بنقيضه ، وجب أن نقابله بالرشاقة لا بالجمال ، لأنه تصلب أكثر مما هو قبيح •

٤

نتنقل الآن من مضحك « الأشكال » الى مضحك « الاشارات » والحركات • ولنضع القانون الذى يسود فى رأينا - هذا النوع من الظاهرات ، وهو يستخرج فى غير عناء من الاعتبار التى أتيت على قراءتها •

ان أوضاع الجسم الانسانى وإشارات وحركاته تكون مضحكة على قدر ما يذكرنا هذا الجسم بمجرد آلة •

ولن نتبع هذا القانون في تفاصيل تطبيقاته المباشرة ،
فهى كثيرة لا تحصى • وللتحقق مباشرة منه ، يكفينا ان
تدرس عن كتب اثار الرسامين الهزليين ، على ان نستبعد
منها الجانب « الكاريكاتورى » الذى عرفتكم تفسيره الخاص ،
ونهمل ما فى الرسم من امور مضحكة ليست خاصة به ، لان
مضحك الرسم كثيرا ما يكون مضحكا مستعارا ، يدفع الأديب
أكثر ذفقاته ، أعنى أن الرسام قد يكون فى الوقت ذاته هجاء
أو مؤلف مهازل ، وحينئذ نضحك من الأهجية أو المهزلة أكثر
مما نضحك من الرسم الذى يمتلها • فأما اذا عنيينا بالرسم
وحده ، وقد وطننا العزم على ألا نفكر الا فيه ، وجدنا ،
فيما أعتقد ، أن المضحك فى الرسم متناسب بوجه عام مع
مقدار الوضوح ، ومقدار الخفاء أيضا ، فى تصويره الإنسان
« أراجوزا » ذا مفاصل ، بمعنى ان هذا الايعاء يجب أن
يكون واضحا ، فنرى فى داخل الشخص ، بما يشبه
الاستشفاف ، آلة قابلة لأن تفك • ولكن يجب الى جانب ذلك
أن يكون الايعاء خفيا ، وأن يكون الشخص الذى تجمد كل
عضو منه فى قطعة آلية ، لا يزال مجموعه فى نظرنا كائننا
يحيا • وعلى قدر ما تكون هاتان الصورتان ، صورة الانسان
وصورة الآلة ، أحكم تداخلا احدهما فى الأخرى ، يكون
الأثر الهزلى أدنى الى الكمال ويكون الرسام أكثر حذقا •
حتى ليمكن أن تعرف أصالة الرسام الهزلى بنوع الحياة التى
يبثها فى الآلة البسيطة •

غير أننا سندع التطبيقات المباشرة لهذا المبدأ جانبا ،
فلا نقف الا عند نتائج البعيدة • ان صورة آلة تعمل فى
داخل الشخص أمر يتبدى من خلال كثير من الأشياء المضحكة ،
ولكنها فى الغالب صورة خاطفة سرعان ما تضيع فى الضحك
الذى تبعث عليه ، فلا بد لتبثيتها من تحليل وتفكير •

انظر ، مثلا ، الى خطيب تنافس الاشارة عنده الكلام ،
تغار من الكلام فتجرى وراء الفكرة تريد أن تكون • هى

أيضا ، ترجمانا لها - وهذا حسن ، شريطة أن تقتصر على متابعة الفكرة في تفاصيل تطوراتها - ذلك أن الفكرة شيء ينمو ، ويبرعم ، ويزهر ، وينضج ، من أول الخطاب الى آخره ، لا يتوقف قط ، ولا يتكرر أبدا ، ويتغير بالضرورة في كل لحظة ، لأن الانقطاع عن التغير انقطاع عن الحياة - واذن فينبغي للإشارة أن تحيا حياة الفكرة ، وأن تقبل هذا القانون الاساسي للحياة : وهو ألا تتكرر أبدا - فإذا ما رأيت الآن حركة ما من الذراع أو من اليد ، تتكرر هي ذاتها بصورة دورية ، فلاحظتها ، فتوقعتها ، فحصلت في اللحظة التي توقعتها فيها ، ضحكت على غير إرادة منك - لماذا ؟ لأنك الآن بازاء أداة تعمل بصورة آلية - فليس هذا بمعد من الحياة ، ولكنه الآلية المستقرة في الحياة والتي تقلد الحياة - انه المضحك -

وذلك هو السبب أيضا في أن بعض الحركات التي لا يخطر على بالنا أن نضحك منها ، تندو مضحكة أدا قلدها شخص آخر - ولقد حاول بعضهم أن يأتي لهذه الظاهرة البسيطة بتفسيرات معقدة - ولو فكرنا قليلا لرأينا أن حالاتنا النفسية تتغير من لحظة الى لحظة ، فلو كانت اشاراتنا تتبع حركاتنا الداخلية اتباعا صادقا ، لو كانت تحيا كما نحيا ، لما تكررت قط ، ولندت بهذا عن كل تقليد - ولا يصبح المرء قابلا لأن يقلد الا حين لا يظل هو نفسه ، أعنى أن الناس لا يستطيعون أن يقلدوا من اشاراتنا إلا ما كان منها متماثلا تماثلا آليا ، وبالتالي غريبا عن شخصيتنا الحية - فتقليد شخص ما هو استخراج الجانب الآلى الذى تركه يتسلل الى نفسه ، وهذا هو التعريف ما يجعله مضحكا ، فلا غرابة في أن يكون التقليد باعنا على الضحك -

ولكن اذا كان تقليد الاشارات مضحكا بذاته ، فهو يصبح أكثر اضحكا حين يميل بهذه الاشارات - من غير أن يشوهها - الى عملية آلية ما ، كتشريح الخشب ، أو الضرب على

سندان ، أو كشد مستمر لحبل جرس موهوم - لا لأن الابتذال هو جوهر المضحك (وان كان يدخل فيه حتما) بل لأن هذه الإشارة تبدو أكثر آلية إذا أمكن ربطها بعملية بسيطة ، كما لو كانت آلية بطبيعتها - والايحاء بهذه الصورة الآلية وسيلة من أفضل وسائل « الممارسة الهزلية » - ولئن كنا استنتجنا هذا الان استنتاجا ، فلا شك في أن المهرجين قد أدركوه حدسا ، من زمان بعيد -

وهكذا يحل ذلك اللفظ الصغير الذى طرحه باستنان فى مقطع من « افكاره » اذ قال : « تنظر الى وجهين متشابهين فما ترى فى كل منهما على حدة ما يضحك ، ولكنهما لهذا التشابه يضحكانك اذا اجتمعا » - ويمكن أن يقال على هذا النحو : « ان اشارات الخطيب التى لا تضحك احداها منفردة ، تضحك اذا تكررت » - ذلك أن الحياة الحية حقا لا تتكرر قط ، فاذا رأينا تكرارا ، رأينا تشابها تاما ، تخيلنا وراء الحى آلة تعمل - حللوا شعوركم بازاء وجهين متشابهين تشابها مفرطا ، تزوا أن فكركم ينصرف الى تمثيلين ضبا فى قالب واحد ، أو بصمتين من ختم واحد ، أو تستختين طبعتا من « كليشيه » واحد ، فأنتم اذن تفكرون فى نوع من أنواع الانتاج الصناعى - ان هذا الانحراف بالحياة فى اتجاه الآلة هو هنا الباعث الحقيقى على الضحك -

ويكون الضحك أشد من ذلك أيضا حين لا يعرضون لنا على المسرح شخصين فقط ، كما فى مثال باسكال ، بل أشخاصا عدة ، بل أكثر عدد ممكن من الأشخاص ، يشبه بعضهم بعضا ، ثم هم يجيئون معا ويرقصون معا ، ويضطربون معا ، متخذين فى الوقت الواحد أوضاعا واحدة ، ومتحركين على نحو واحد ، ففي هذه الحال ينصرف الفكر كل الانصراف الى لعب شدت فيها الأذرع الى الأذرع ، بأسلاك خفية ، وشدت الأرجل الى الأرجل ، وشدت كل عضلة فى وجه ما الى العضلة المقابلة لها فى الوجه الآخر - فان هذا التوازي الدفين يجعل

ليونة الصور نفسها تتصلب في نظرنا ، فيقسو كل شيء حتى
لكأنا أمام آلات • وذلك هو السر في تلك المهازل • ولعل
الذين يقومون بها لم يقرءوا ياسكال ، ولكنهم حتما يذهبون
بفكرة ياسكال هذه الى اقصاها • واذا كان سبب الضحك هنا
هو هذه الصور الآتية ، فهو في مثال ياسكال كذلك ، ولكنها
هنالك صورة ادق وأرهف •

فاذا مضينا الآن في هذه الطريق رأينا ، بصورة
غامضة ، نتائج أبعد فأبعد ، وأهم فأهم ، لهذا القانون
الذي أتينا على وضعه ، فأوجسنا صورا آلية أسرع خطفا ،
في أفعال الانسان المعقدة لا في اشارته فحسب ، وأدركنا
أن الأساليب المعتادة في الملهاة من تكرار دورى للكلمة في
مشهد ، وعكس تناظرى للأدوار ، وتطور هندسى في
اللبسات ، يمكن أن تستمد قوتها المضحكة من هذا المنبع
نفسه ، فلعل فن المهزلة يقوم على ابراز هذا التمفصل الآلى
الواضح بين الحوادث الانسانية ، مع الاحتفاظ فيها بمظهر
احتمال الوقوع ، أى بمرونة الحياة الظاهرية • ولكن علام
استباق النتائج والتحليل سيؤدينا اليها بانتظام ؟

٥

ولنسترح برهة ، قبل أن نمضى الى أمام ، ولنلق على ما حولنا
نظرة عجل • وقد أشعرناكم من أول هذا البحث أن استخراج
جميع الآثار المضحكة من قانون بسيط أمر خيالى ، فهذا
القانون ، وان وجد بمعنى من المعانى ، لا يتحقق باطراد •
وانما ينبغى للاستنتاج أن يقف من حين الى حين عند بعض
الآثار الرئيسية ، فتكون هذه الآثار بمثابة نماذج يلتف من
حولها ، على صورة دوائر ، آثار أخرى تشبهها ، لا تستخرج
من القانون ولكنها مضحكة لقربى بينها وبين تلك التى
تستخرج منه • ولنذكر ياسكال مرة أخرى فنحدد سير الفكر

هنا بالمنحنى الذى درسه هذا المهندس باسم « العجلة » ، وهو المنحنى الذى ترسمه نقطة من محيط الدولاب حين تتقدم المركبة على خط مستقيم : ان هذه النقطة تدور كالدولاب ، ولكنها ايضا تتقدم كالمركبة - او تخيلوا انكم تسلكون طريقا فى غايه ، فيها علامات او مفارق تلتقون بها من وقت الى آخر - فأنتم عند كل من هذه المفارق تدورون حول العلامة ، تتعرفون الدروب التى تنفتح أمامكم ، ثم تمودون الى الاتجاه الاول - اننا ، هنا ، فى واحد من هذه المفارق ، وفكرة الآلية التى ألبستها الحياة هى علامة ينبغي أن نقف عندها ، وصورة مركزية يشع منها الخيال فى اتجاهات شتى - فما هى هذه الاتجاهات ؟ اننا نلمح منها ثلاثة رئيسية - فلنتبعها واحدا بعد آخر ، ثم لنعد الى طريقنا على خط مستقيم -

١ - ان صورة الآلى والحي متداخلين أحدهما فى الآخر يميل بنا الى صورة أغمض لتصلب تليس حركة الحياة ، محاولا فى خرافة ان يتبع خطوطها ويقلد مرونتها - وهنا ترون كم يسهل أن يكون لباس ما مضحكا ، حتى ليكاد يمكن القول بان كل زى من الأزياء مضحك من وجهه ما - ولكننا نألف الزى الدارج حتى يبدو اللباس جزءا من اللابس ، فما يفصله الخيال عنه ، ولا يخطر على بالنا أن نقارن بين الصلابة الجامدة فى الغلاف ، وبين المرونة الحية فى المغلف - وهكذا يبقى المضحك هنا على حالة الكمون ، الا اذا كان التنافر الطبيعى بين الغلاف والمغلف من العمق بحيث لا تستطيع الألفة أن توحد بينهما ولو دامت قرونا ، وذلك حال القبعة العالية مثلا - ولكن تصوروا الآن شخصا شادا يرتدى اليوم اللباس القديم : حينذاك يلتفت انتباهنا الى لباسه ، ويفصله عن الشخص فصلا تاما ، فنقول ان الرجل « متقنع » (كأن ليس قناعا كل ثوب !) ، وبذلك ينتقل الجانب المضحك فى الزى من الظلمة الى النور -

وقد أخذتم هنا تشمون بعضا من الصعوبات التفصيلية

الكبيرة التى تتيرها مسألة الضحك . فمن الاسباب التى يعتت على الخطا فى كثير من النظريات الخاطئة أو الناقصة فى الضحك هو أن كثيرا من الأمور مضحكة بالحق من غير أن تكون مضحكة فى الواقع ، لأن استمرار الاستعمال أنام فيها خاصة الاضحاك . ولا بد ، لاستيقاظ هذه الخاصة ، من انقطاع مباغت فى الاستمرار ، فنظن أن الانقطاع - أعنى هجر الزى - هو المولد للضحك ، على حين أن كل ما يفعله هو تنبيهنا اليه ، فنفسر الضحك حينذاك « بالمفاجأة » أو « التناقض » أو غير ذلك ، وهذه تعاريف تنطبق على عدد كبير من الأحوال لا نشعر فيه بأى ميل الى الضحك . فالمسألة ليست على هذه الدرجة من البساطة .

ولكن ها نحن أولاء وصلنا الى فكرة التقنع أو التنكر . وقد بينا أنها تستمد قوة الاضحاك من نوع من الانابة المطردة . ولا يخلو من فائدة أن نرى كيف تستعمل هذه الانابة .

لم يضحكنا شعر انتقل من السمرة الى الشقرة ؟ لم يضحكنا أنف قرمزي ؟ لماذا نضحك من زنجي ؟ انه لسؤال مريبك على ما يبدو ، فقد طرحه كثير من علماء النفس ، أمثال هيكرو وكريلن ولييس ، وقد ماوله حلولا متباينة . ولكنه انحل لى ذات يوم فى الطريق : حله لى سائق عربية ساذج كان ينعت زبونه الزنجي بأنه « غير مفسول » . أجل ، غير مفسول ! ان الوجه الأسود هو بالنسبة الى خيالنا وجه لطف بحبر ، أو سود بسناج ، وكذلك الأنف الأخضر أنف طلى بطبقة من القرمز . واذن فهو التنكر ، قد نقل بعضا من خاصة الاضحاك له الى حالات لا تنكر فيها حقا ، وانما كان يمكن أن يكون . فى الحالة الأولى بدا الثوب المألوف ، على الجسد ، متحدا به لأننا تعودنا أن نراه كذلك ، أما هنا فاللون الأسود أو الأحمر ، برغم اتحاده بالجلد ، يبدو طلاء مصنوعا لأننا لم نتعوده .

وهنا ، والحق يقال ، سلسلة جديدة من الصعوبات
تعرض نظرية المضحك • فقولى : « ان ثيابى المعتادة جزء
من جسمى » هو فى نظر العقل قول سخيف ، ومع ذلك فان
الخيال يعده صحيحا • أن تقول : « ان الأنف الأحمر أنف
مطلّى » أو « ان الزنجى أبيض متنكر » ، فتلك فى نظر العقل
المفكر اقوال غير معقولة ، الا أنها مع ذلك حقائق أكيدة فى
نظر الخيال المحض • فللخيال اذن منطق غير منطق العقل ،
وهو يتعارض مع منطق العقل فى بعض الأحيان ، الا أن على
الفلسفة مع ذلك أن تحسب حسابه لا فى دراسة المضحك
فحسب بل فى أبحاث أخرى من هذا النوع ، وهو شبيه بمنطق
الحلم ولكنه حلم لم يترك لهوى الفرد ، حلم يحلم به المجتمع
برمته • ولكى ندرك هذا المنطق لابد من جهد معين خاص ،
نزيع به القشرة الخارجية من الأحكام المتكدسة والأفكار
الراسخة ، وننظر فى الأعماق ، فاذا بنا نرى ، كما نرى الماء
فى بطن الأرض ، تيارا جاريا من الصور بعضها متداخل فى
بعض ، وتداخل الصور. هذا ليس متروكا للصدفة ، بل يخضع
لقوانين ، أو قل لعادات ، هى من الخيال بمثابة المنطق من
الفكر •

فلنتبع اذن منطق الخيال هذا فى هذه الحالة الخاصة
التي تعيننا : ان الرجل الذى يتنكر مضحك ، والرجل الذى
قد يظن أنه متنكر مضحك أيضا ، وبالامتداد سيفدو كل تنكر
مضحكا ، لا تنكر الانسان فحسب ، بل تنكر المجتمع أيضا ،
بل تنكر الطبيعة كذلك •

ولنبدا بالطبيعة • اننا نضحك من كلب جز من شيمره
نصفه ، ومن حديقة أزهارها ذات ألوان مصنوعة ، ومن غابة
فرشت أشجارها باعلانات انتخابية ، الخ • • • ولو بحثتم عن
سبب ذلك لوجدتم أنه انصرف ذهنكم الى نوع من التثنع •
على أن المضحك هنا ضعيف جدا لأنه كثير البعد عن منبعه ،
فاذا شئتم أن تقووه فاصعدوا الى المنبع نفسه وردوا صورة

التنكر الفرعية هذه الى الصورة الأصلية ، وهى كما تذكر
صورة تلبس الى للحياة . فالطبيعة الملبسة تلبس آليا باعث
صريح على الضحك ، تستطيع أن تصنع على مثاله ما يشاء لك
هواك من اشكال ، وأنت مطمئن الى أنك ظافر بضحك كثير .
انكم تذكرون ذلك المقطع المضحك من «تارتاران على الالب» ،
حيث يقنع يوميار تارتاران (والقارئ بالتالى ، الى حد ما)
بان سويسرة مركبة على نحو ما تركيب أجهزة دار «الأوبرا» .
وتستثمرها شركة تجهزها بالشلالات والثلاجات والمنزلاقات .
وهذا الباعث نفسه تروثه فى « مذكرات جديدة » للكاتب
الانجليزى جيروم . ك - جيروم ، حيث يحدثنا عن سيدة
قصر عجوز أنها كانت تريد ألا تكلفها مبراتها عناء كبيرا
فأسكنت على مقربة من منزلها ملحدين تردهم الى الايمان ،
وقد صنعوا لها خصيصا ، وشبانا جعلوا سكرين حتى تستطيع
ابراءهم من آفتهم ، الخ . . وثمة كلمات مضحكة يكون فيها
هذا الباعث فى حالة ترجيع بعيد ، وذلك حين يكون مصحوبا
بنوع من السذاجة ، طبيعية كانت أم مقصودة . مثال ذلك
ما قالته سيدة دعاها عالم الفلك كاسينى لتشهد عنده . خسوف
القمر . فلما أتت متأخرة قالت : « هلا تفضل السيد كاسينى
فاستأنف اكراما لى ! » . أو ذلك التعجب الذى بدا على
شخصية من شخصيات جوندينه ، حين وصل الى مدينة فقيل له
ان فيها بركانا منطفئا فقال : « يكون عندهم بركان ،
ويدعونه ينطفىء ! » .

ولفنتقل الى المجتمع . اننا نعيش فيه ، وبه ، فما نملك
الا أن نعامله على أنه كائن حى . لذا يضحكننا أن نرى صورة
توحى الينا بفكرة مجتمع يتنكر . أو بفكرة تنكر اجتماعى
اذا صح التعبير . وتتكون هذه الصورة متى رأينا على صفحة
المجتمع الحى شيئا جامدا ، أو جاهزا ، أو مصنوعا ، لأن هذا
يكون من التصلب ، ولا يتفق مع ما للحياة من مرونة داخلية .
ولهذا كان جانب المراسيم من الحياة الاجتماعية لا بد أن
ينطوى على مضحك يتربص الفرصة كيما يظهر . ويصدق

على المراسيم ما قلناه بصدد اللباس ، لأن المراسيم هي من جسم المجتمع بمثابة اللباس من جسم الفرد ، وهي انما تختص بجديتها من أنها تتحد في نظرنا بالغرض الجدى الذى تربطها به العادة . وهي ما تلبث أن تفقد هذه الجدية متى عزلها الخيال عن هذا الغرض ، حتى ليكفى ، كيما يبدو أحد المراسيم مضحكا ، أن ينصرف الانتباه الى صورته دون مادته ، على حد تعبير الفلاسفة . ولا ضرورة للتوقف طويلا عند هذه النقطة ، فكلنا يعرف مدى سهولة التندر بالأفعال الاجتماعية ذات الصور المحددة من حفلة لتوزيع الجوائز الى جلسة قى محكمة ، ان هذه الصور والأصول أطر جاهزة يدخل فيها المضحك .

وهنا أيضا نستطيع أن نضخم المضحك بتقريبه من منبعه ، وذلك بالصعود من فكرة التنكر ، وهي فكرة فرعية ، الى الفكرة الاولى ، وهي فكرة آلة الآليات على الحياة . ان مجرد الدقة فى كل احتفال من الاحتفالات يصرف ذهننا الى صورة من هذا النوع ، ومتى نسينا الغرض الخطير من الاحتفال رأينا المحتفلين كأنهم لعب تتحرك ، لأن حركتهم تتبع قاعدة ساكنة ، وهذا طبعا من الآلية . ولكن الآلية التامة هي مثلا آلية الموظف الذى يعمل كما تعمل الآلة ، واللاشعور الذى نلاحظه فى النظام الادارى المطبق على نحو

لا يمكن الخروج عنه ، حتى لكأنه قانون من قوانين الطبيعة . فمئذ عدد من السنين غرقت سفينة قريبا من ديب ، واستطاع بعض الركاب أن ينجوا بزوق ، بعد عناء كبير ، وكان قد هب الى نجدتهم موظفو الجرك ، فما لبثوا أن سألوهم « هل معهم ما يصرحون به » - وأنا أرى شيئا شبيها بهذا ، ولو على صورة أرهف ، فى تلك الكلمة التى قالها نائب يستجوب الوزير غداة جريمة ارتكبت فى قطار : « ان القاتل بعد أن أجهز على ضحيته نزل ولا شك من اليسار ، فخالف بذلك التعليمات الادارية » .

الآلية الداخلة فى الطبيعة ، والتنظيم الآلى فى المجتمع ،
هما النموذجان المضحكان للذان انتهينا اليهما . ويبقى
علينا بعد ذلك أن نمزجهما فنرى المركب الذى ينتج عنهما .

وستكون نتيجة هذا المزج ، بالبداية ، صورة احلال
التنظيم الانسانى محل قوانين الطبيعة نفسها . انكم
تذكرون جواب سجاناريل Sganarelle لجيروننت Géronte
حين قال له هذا : « ان القلب يقع فى ناحية الشمال والكبد
فى ناحية اليمين » . فأجاب : « لقد كان ذلك فيما مضى ،
اما اليوم فقد غيرنا كل شئ ، ومنهج الطب أصبح جديدا كل
الجدة ! » وتذكرون تشاور طبييى مسيودى بورسونياك
Pourceaugnac اذ قال أحدهما لصاحبه : « ان تفكيرك
فى هذا لهو من الحكمة والجمال بحيث يستحيل ألا يكون
الريفى سوداويا موسوما . وهبه ليس كذلك الآن ، فسيكونه
حتما لجمال الأمور التى قلت ، وسلامة البرهان الذى
اجريت ! » وفى وسعنا أن نكثر من الأمثلة ، وما علينا من
أجل ذلك الا أن نستعرض أطباء مولير كلهم واحدا بعد
واحد . وقد يبدو أن الخيال الهزلى فى هذه الأمثلة مسرف ،
ولكن الواقع قد يفوق هذا الحد فى بغض الأحيان . استمعوا
مثلا الى هذا الفيلسوف المعاصر الذى يعنى بالحجج ويهتم
بالبراهين . قالوا له يوما ان براهينه ، وان تكن مستنتجة
استنتاجا لا غبار عليه ، فان التجربة تكذبها ، فما كان منه
الا أن وضع حدا للمناقشة بهذه الكلمة البسيطة : « التجربة
مخطئة » . ان فكرة تنظيم الحياة تنظيميا اداريا لهى أكثر
شيوعا مما يظن ، ولئن ركبتها الآن تركيبا صناعيا ، فهى
طبيعية على نحوها الخاص . ويمكن القول بأنها جوهر
ما يسمى « بالادعاء » ، فما الادعاء فى حقيقة الأمر الا محاولة
الاستعلاء على الطبيعة .

هكذا ترون أن المضحك ما يزال هو نفسه ، وانما
يستدق شيئا فشيئا ، ابتداء من صورة الجسم الانسانى

« المستحيل الى آلة » ، ان صح التعبير ، حتى صورة الصناعى وقد حل محل الطبيعى . فان ثمة منطقاً ما يزال يضعف حتى يدانى منطق الأحلام ، ينقل هذه العلاقة نفسها الى آفاق أعلى فأعلى ، وحدود أقل فأقل مادية ، حتى ليصبح النظام الادارى من القانون الطبيعى أو النفسى بمثابة اللباس المصنوع من الجسم الحى . وبعد ، فقد تابعنا أول الاتجاهات الثلاثة التى علينا أن نسلکها ، تابعناه حتى نهايته ، فلننتقل الى الثانى ، ولننظر الى أين يصل بنا .

٢ - نقطة البدء فى هذا الاتجاه الثانى هى هنا أيضاً الآلة التى البستها الحياة . ما كان سبب المضحك هناك ؟ كان سببه أن الجسم الحى يتصلب ، فيصير آلة . فكان الجسم الحى يبدو لنا اذن على أنه المرونة الكاملة ، والنشاط اليقظ أبداً ، يصدر عن مبدأ دائم العمل وهذا النشاط كان ينسب فى الواقع الى الروح أكثر منه الى الجسد ، فكأنه شعلة الحياة نفسها ، أذكأها فينا مبدأ أسمى ، ونلمحها من خلال الجسم بضرب من الاستشفاف . فلئن كنا لا نرى فى الجسم الا رشاقة ومرونة ، فلأننا نغفل ما فيه من ثقاله ومقاومة ، نغفل ما فيه من مادی ، وبتسياننا ماديته لا نفكر الا فى حيويته التى يعزوها خيالنا الى مبدأ الحياة العقلية والروحية نفسه . ولكن لنفرض الآن أن انتباهنا يلتفت الى مادية الجسد هذه ، لنفرض أن البدن ، بدلاً من أن يشارك روحه فى خفتها ، يفدو فى نظرنا غلافاً ثقيلاً مربكاً ، أو صابورة مزعجة تشد الى الأرض نفساً تتحرق الى هجر التراب . عندئذ يكون الجسد للنفس بمثابة الرداء للجسد نفسه ، أى مادة ميتة ، وضعت فوق قوة حية . فمتى شعرنا شعوراً جلياً بهذا الوضع ، أحسنا بالمضحك . ونحن نحس به على وجه الخصوص حين نرى النفس « تنافسها » حاجات الجسد ، فمن جهة نرى الشخصية الروحية بقدرتها الذكية التنوع ،

ومن جهة أخرى نرى الجسد البليد الرتيب يتدخل فى الأمر
بعباده الألى . وكلما كانت مطالب الجسد هذه مسكينة ،
مكرورة ، كان المشهد أكثر اضحاكا . الا أن المسألة هنا
مسألة درجة فحسب ، والقانون العام لهذه الحوادث يمكن أن
يصاغ كما يلى : كل حادث يلفت انتباهنا الى الجانب المادى
من الشخص حيث نكون بصدد الجانب الروحى ، فهو
مضحك .

لماذا نضحك من خطيب يعطس فى اللحظة التى يبلغ فيها
الخطاب اقصى حماسه ؟ ولماذا تضحكنا هذه الجملة التابينية
التي قالها فيلسوف ألماني : « كان رحمه الله فاضلا سميّا » ؟
لأن انتباهنا ينتقل فجأة من الروح الى الجسد . وان أمثلة
هذا لكثيرة فى حياتنا اليومية ، ولكن اذا كنا لا نريد ان
نتعب أنفسنا فى البحث عنها ، فما علينا الا أن نفتح أى
كتاب من كتب لايبش ، فنقع فى الغالب على أسئلة من هذا
النوع . فهذا خطيب يكون فى أجمل مقاطعة . فاذا بوخزة
من سنه المريضة تقطع عليه الكلام .

وهذا شخص ما يكاد يتكلم حتى يقف ليشكو ضيق
حذائه أو ضغط حزامه . ان الصورة التى توحى بها هذه
الأمثلة هى صورة شخص يربكه جسمه . واذا كان الأسمن
المفرط مضحكا ، فالأنه يثير أيضا صورة من هذا النوع .
وذلك هو أيضا ما يجعل الخجل فى بعض الأحيان مضحكا الى
حد ما ، فكأن الخجول شخص يزعجه جسمه ، فيبحث فيما
حول له عن مكان يضعه فيه .

ولهذا كان شاعر المأساة بجانب كل ما يمكن أن يلفت
الانتباه الى مادية أبطاله . فمتى بدت العناية بالجسم ،
أصبح يخشى من تسرب بعض الهزل . ولذلك كان أبطال
المأساة لا يشربون ولا يأكلون ، ولا يستدفنون . حتى انهم

قلما يجلسون ، لأن الجلوس اثناء الكلام يذكر بأن للمرء
جسما .

ولقد لاحظ نابوليون ، وهو فى عصره عالم نفسى ،
أننا بمجرد الجلوس ننتقل من المأساة الى الملهاة . واليك
ما قاله بهذا الصدد فى « مذكرات البارون جورجو » غير
المنشورة (والحديث هنا عن مقابلة مع ملكة بروسيا بعد
معركة بينا) : « لقد استقبلنى ، مثل شيمين ، بلهجة مفجعة
تقول : عدالة عدالة. سيدى ! رد الى ماجدبورج ، ومضت فى
هذه اللهجة التى كانت تزعجنى كثيرا ، فأردت أن أجعلها تغير
لهجتها فرجوتها أن تجلس . وهذه خير وسيلة للتخلص من
مشهد مفجع ، اذ ينقلب بالجلوس الى ملهاة » .

فاذا وسمنا الآن هذه الصورة ، صورة الجسم يظهر على
الروح ، حصلنا على صورة أعم ، هى صورة الشكل يريد أن
يعلو على الجوهر ، والنص يماحك الروح . أليست هذه هى
الفكرة التى تحاول أن توحى بها الينا الملهاة حين تسخر من
حرفة من الحرف ؟ انها تجعل المحامى والقاضى والطبيب
يتحدثون حديث من يرى أن الصحة أو العدالة ليست بالأمر
المهم ، وانما أن يوجد أطباء ومحامون وقضاة ، وأن تراعى
الأشكال الظاهرية فى الحرفة أدق المراعاة .

وبهذا تحل الوسيلة محل الغاية ، والشكل محل الجوهر ،
حتى لكان الناس وجدوا من أجل المهنة ، لا المهنة من أجل
الناس . فالاهتمام الدائم بالشكل ، مع تطبيق القواعد
تطبيقا آليا ، يخلق هنا نوعا من آلية الحرفة ، شبيها بالآلية
التي تفرضها عادات الجسم على الروح ، ومضحكا مثلها .
وأمثال هذا فى المسرح كثير . فلنذكر نصين أو ثلاثة ترى
فيها هذا النموذج واضح الحدود بسيطا ، دون أن ندخل فى
تفاصيل الأشكال المتنوعة المصنوعة وفقا له : فنذكر ما قاله
« ديافواروس » فى « مريض الوهم »
La malade imaginaire

« لسنا مجبرين على معالجة الا وفقا للأصول » ، وما قاله باهيس فى « الحب الطبيب » *L'Amour Médecin* « الموت باتباع القواعد خير من الشفاء بمخالفتها » . ولقد قال ديفوناندرس فى الملهاة نفسها : « ينبغي أن تراعى الشكليات ، دائما وليحدث بعد ذلك ما يحدث ! » فوافقه زميله تومس قائلا : « ذلك أن الميت ليس الأ ميتا ، أما اهمال قاعدة من القواعد فوصمة فادحة تنال هيئة الأطباء جميعا » . ومثل هذا دلالة ، برغم اختلافه عنه بعض الشيء ، ما قاله بريدوازوف : « عليكم بالشكل ، عليكم بالشكل ، فان المرء ليضحك من قاضى قصير الثوب ، بينما يرتعد فرقا لمرأى وكيل دعاوى فى ثوبه الرسمى » عليكم بالشكل ، عليكم بالشكل ! » .

هنا يعرض لنا تطبيق أول لقانون سيتضح شيئا فشيئا ينسبة ما نتقدم فى بحثنا هذا . حين يصدر الموسيقى من آلهة نغمة من النغمات ، فان ثمة نغمات أخرى تنبثق من تلقاء ذاتها ، أخفت من الأول صوتا ، ومرتبطة بها ببعض الروابط المحددة ، وتهبها جرسها بانضياؤها اليها ، وهى مرافقات الصوت الأساسى كما تسميها الفيزياء . ألا يكون الخيال الهزلى ، حتى فى أبعد مبدعاته شططا ، خاضعا لقانون من هذا النوع ؟ انظروا مثلا الى هذه النغمة الهزلية : « الشكل يريد أن يظهر على الجوهرة » . لا بد أن لها ، اذا صحت تحليلاتنا ، هذه النغمة المرافقة : « الجسد يماحك الروح ، الجسد يسبق الروح » . فمتى أصدر الشاعر الهزلى النغمة الأولى أضاف اليها الثانية بصورة غريزية ، لا ارادية ، أى حشا مضحك الحرفة بمضحك جسمى .

فحين يدخل القاضى بريدوازوف المسرح وهو يتأتى ، ألا يهيئنا بهذه التأتأة لفهم ذلك التبلور العقلى الذى سنراه فيه ؟ فاية قرابة خفية تربط هذا النقص الجسمى بذلك الحرج الروحى ؟ لعله كان لا بد لهذه الآلة التى تقضى ، أن

تظهر لنا فى الوقت نفسه آلة تتكلم • فما من نعمة أخرى
أصلح من هذه لاكمال تلك النعمة الأساسية •

وحين عرض لنا مولير باهيس وما كروتون الطبييين
المضحكين فى « الحب الطيب » ، جعل الأول يتكلم ببطء ،
ويزن كلامه مقطعا مقطعا ، بينما جعل الآخر يتمتم تمتمة •
وهذا التناقض نفسه نجده بين محامى السيد بورسونياك •
فالخاصة الجسيمة التى يراد بها اكمال مضحك الحرفة تكون
عادة فى وزن الكلام • وهب المؤلف غفل عن اظهار نقص من
هذا النوع ، فيندر ألا يحاول الممثل بفريزته أن يوجد •

فشة اذن قريبي طبيعية ، نتعرفها تعرفا طبيعيا ، بين
هاتين الصورتين التى قربنا احدهما من الأخرى ، اعنى
صورة الفكر وقد جمد على بعض الأشكال ، وصورة الجسم
وقد تصلب على بعض العيوب • فأن يتحول انتباهنا من
الجوهر الى الشكل ، أو من الروح الى المادة ، فذلك فى الحالين
انطباع واحد انتقل الى المخيلة ، والضحك فى الحالين من
نوع واحد • فها نحن أولاء ، اذن ، قد تابعنا هنا أيضا
اتجاهها طبيعيا لحركة الخيال • وهو كما تذكرون ثانى
اتجاهات ثلاثة تنفتح أمامنا عند الصورة المركزية • فمازال
أمامنا اذن طريق مفتوح ، نريد أن نسلكه الآن •

٣ - فلنعد اذن الى صورتنا المركزية مرة أخيرة : صورة
الآلة التى البستها الحياة • ان الكائن الحى الذى كنا نعنيه
هو كائن انسانى ، أى شخص ، بينما الأداة الآلية هى شيء •
فالذى كان يضحكنا اذن هو استحالة الشخص مؤقتا الى شيء ،
اذا أردنا أن ننظر الى الصورة من هذه الزاوية • فاذا انتقلنا
الآن من الفكرة الواضحة لشيء ألى ، الى فكرة أغمض لشيء ما
بوجه عام ، حصلنا على سلسلة جديدة من الصورة المضحكة ،
نصل اليها بتجاوز حدود الصور السابقة ، وتقودنا الى هذا

القانون الجديد ، نحن نضحك من كل شخص يوحى الينا
بفكرة شيء .

اتنا نضحك من سانشو بانسا الذى قلب على غطاء ،
وقذف فى الهواء كانه كرة . ونضحك من البارون
مونشهاوزن ، اذ أصبح قذيفة مدفع تنطلق فى الفضاء .
ولكن لعل بعض تمارين المهرجين فى الملاعب تجعلنا نتحقق
من هذا القانون على شكل اوضح . وانما يتبغى حينئذ أن
نجرد هذا الموضوع الأساسى مما يوشيه به المهرج ، فما ننظر
الا اليه وحده ، اى الى الأوضاع والوثبات والحركات التى
هى الأساس فى فن المهرج .

وقد استطعت أن أشهد هذا النوع من الضحك فى حالته
الصافية مرتين فقط ، وفى المرتين شعرت بنفس الشعور .
فى المرة الأولى كان المهرجون يذهبون ويجيئون ويتصادمون ،
ويسقطون ويثبون ، وفقا لوزن متسارع واحد ، وكان
واضحا أن مهمهم هو هذا التسارع المتصاعد . وشيئا فشيئا
أصبح الوثب هو الذى يلفت انتباه الجمهور . وأصبحنا ،
قليلا فقليلا ، ننتسى أن أمامنا أناسا من لحم ودم ، فكأنما هم
حزم تسقط وتتصادم ، ثم تجدد المنظر فاذا بنا نرى الأشكال
تستدير والأجسام تتدحرج ، وكأنما تتجمع فى كرة .
وأخيرا ظهرت الصورة التى كان المشهد يتطور نحوها من غير
شك ، تطورا لا شعوريا ، فاذا بنا نرى كرات من الكاوتش ،
مقدوفة هنا وهناك ، بعضها يعاكس بعضها .

أما المشهد الثانى فقد كان أغلظ من الأول ، ولكنه ليس
أقل دلالة منه . ظهر لنا شخصان لكل منهما رأس ضخم ،
وجمجمة عارية كل العرى ، وكانا مسلحين بعصوين كبيرتين .
وأخذ كل منهما يدع عصاه تسقط على رأس صاحبه ،
بالتناوب . وهنا أيضا كان التدرج مقصودا .

ففى اثر كل ضربة ، كان الجسم يثقل ، ويثبت ، ويصاب
بتصلب متزايد . وكان الرد يتأخر شيئاً فشيئاً ، ولكنه كان
يبداً أثقل ، وأكثر دويًا ، فكانت المجممتان تطنان فى القاعة
الساكنة طنيناً هائلاً ، وأخيراً ، وقد تصلب الجسمان وبطؤت
حركتهما ، واستقما كحرف الالف ، مالا أحدهما نحو الآخر ،
وسقطت العصوان على الراسين مرة أخيرة ، كأنهما بصوتهما
مطرقة تسقط على عمودين من خشب الزان ، وهوى الكل على
الأرض . وفى هذه اللحظة بدت أوضح ما تكون الصورة التى
ادخلها الفنانان شيئاً فشيئاً فى خيال المتفرجين ، وهى :
« منصبح ، بل لقد أصبحنا ، تمثالين من خشب » .

ان ثمة غريزة غامضة تجعل هؤلاء الأشخاص غير المثقفين
يتوجسون بعضاً من أدق نتائج علم النفس . تعلمون أن من
الممكن ان نشير فى الشخص المنوم رؤى وهمية بمجرد الايحاء ،
فاذا قلنا له ان ثمة طيراً على يده ، لمح الطير ورآه يطير .
الا أنه من المستبعد أن يقبل الايحاء بمثل هذه الطاعة ، فما
يظفر المنوم فى ايحاءه الا رويداً رويداً ، فيعتمد الى اشياء
يدركها الشخص فعلاً ، ويجعل ادراكه لها غامضاً بعض
الشيء ، ثم يخرج من هذا الادراك الغامض صورة واضحة
للشيء الذى يريد أن يخلق شبحه .

وهذا ما يحصل لكثير من الأشخاص حين يشرفون على
النوم ، فيرون هذه الكتل الملونة المترجرجة ، التى لا شكل لها ،
التى تشغل ساحة البصر ، تتصلب بالتدريج وتنقلب اشياء
متميزة . فالانتقال التدريجى من المبهم الى التميز هو اذن حين
وسيلة للايحاء . وهذا هو ، فيما اعتقد ، ما نراه وراء كثير
من الايحاءات الهزلية ، ولا سيما الفظ منها ، حيث تتم هذه
الاستحالة من شخص الى شيء ، على مرأى منا ، اننا نعلم
طرائق أخرى ، أكثر خفاءً ، يستعملها الشعراء مثلاً ، ولعلها
ترمى الى هذه الغاية نفسها ، على نحو لا شعورى . فيستطاع
بعض وسائل الوزن والثقافية والجناس أن يهدد الخيال ،

ويرجع بالهز المنتظم حتى ينتهى الى قبول الصورة الموحاة .
اسمعوا الى ابيات رينيار هذه ، وقولوا لى ألا تتسرب الى ساحة
خيالكم ، اذ تسمعونها ، صورة خاطفة للعبة :

... Plus, il doit à maints particuliers
La somme de dix mil une livre une obole,
Pour l'avoir sans relâche un an sur sa parole
Habillé, voituré, chauffé, chaussé, ganté,
Alimenté, rasé, désaltéré, porté.

وفى المقطع التالى لفيجارو شىء من هذا النوع ، (وان
كان المقصود هنا الايحاء بصورة حيوان لا بصورة شىء) :

« Quel homme est-ce ? — C'est un beau, gros, court,
jeune vieillard, gris pommelé, rusé, rasé, blasé, qui guette
et furette, et gronde et geint tout , la fois. »

وبين تلك المشاهد المفرطة فى الغلظة ، وهذه الايحاءات
المسرفة فى اللطافة ، ينفصح المجال لطائفة لا حصر لها من
المضحكات ، وهى كافة تلك المضحكات التى نحصل عليها حين
نتكلم عن شخص ما كما نتكلم عن مجرد شىء . ولنقتطف
لها مثالا أو مثالين من مسرح لايبش وما أكثرها فيه ! يصعد
السيد بيريشون الى عربة القطار ، ويريد أن يتحقق من أنه
لم ينس أية حزمة من حزم أمتعته ، فيعد : « . . أربعة ،
خمسة ، ستة ، وامراتى سبعة ، وابنتى ثمانية ، وأنا تسعة . »
وفى قطعة ثانية نرى أبا يتباهى بعلم ابنته فيقول : « انها
تستطيع أن تقول لك ، من غير تعثر أو تردد ، جميع ملوك
فرنسا الذين حصلوا فى التاريخ » فقوله « الذين حصلوا »
وان لم يقلب الملوك الى مجرد أشياء ، قد جعلهم حوادث غير
شخصية .

ولندكر بمناسبة هذا المثال الأخير أن ليس من الضروري
أن يذهب التوحيد بين الشخص والشىء الى أقصاه حتى يتم

الأثر المضحك ، بل يكفى الدخول فى هذا السبيل ، يكفى مثلا ان تصطنع الخلط بين الشخص والوظيفة • ولأضرب لكم مثلا على ذلك بكلمة قالها عمدة قرية فى احدى روايات أبو : « ان حضرة المدير قد ثابر على حسن معاملته لنا ، برغم انه بدل عدة مرات منذ عام ١٨٤٧ • • • » •

ان هذه الكلمات كلها مصنوعة على غرار واحد ، ونستطيع ، وقد وقفنا على سرها ، أن نؤلف منها ما لا نهاية لعدده • ولكن فن القاص أو كاتب المهزلة ليس فى تأليف العبارة فحسب ، فانما الصعوبة فى اعطاء العبارة قوة ايحاءها ، أى فى جعلها مقبولة • وهى لا تكون مقبولة الا اذا بدا أنها تصدر عن حالة نفسية ما ، أو تساق معجم الظروف • فالسيد 'بيريشون' مثلا كان فى تلك اللحظة التى يقوم فيها برحلته الأولى منفعلا أشد الانفعال • ثم ان تعبير « حصل » من التعابير التى تتكرر كثيرا فى ما تلقينه الفتاة أمام أبيها من دروس ، فهو اذن يذكرنا بالالقاء • كما أن الاعجاب بالأداة الادارية قد يصل عند الاقتضاء الى الاعتقاد بأن لا شئ يتغير فى المدير اذا تغير اسمه ، وأن الوظيفة تتحقق مستقلة عن الموظف •

ها نحن أولام جد بعيدين عن السبب الأصيل للمضحك : فهذه الصورة المضحكة لا تفسر بذاتها ، ولا تفهم الا لشبهها بأخرى ، وهذه الأخرى لا تضحكننا الا لقراءة بثالثة ، وهكذا دواليك ، بحيث لن ينجو التحليل النفسى من التيه ، مهما افترضنا له من العمق والتبصر ، اذا هو لم يمسك بالخيط الذى اتبعه المضحك فى سيره من طرف السلسلة الى طرفها الآخر • فاذا سألتهم ما مصدر هذا الاستمرار فى التقدم ، وما هو ذلك الضغط أو تلك الدفعة الغريبة التى تزلق المضحك من صورة الى صورة ، وتبعده شيئا عن نقطة البدء ، حتى ليتجزأ ، وحتى ليوغل فى مشابهاة ليس لبعدها مدى ، فانى سائلكم ما هى تلك القوة التى تقسم أفصان الشجرة

الى غصينات ، وجذرها الى جذيرات ؟ ان ثمة قانونا لا مرد له ، يقضى على كل قدرة حية أن تمتد ، فى القليل الذى أعطيته من الزمان ، الى أوسع مدى تستطيعه فى المكان . وما الخيال الهزلى الا قدرة حية ، انه نبتة خاصة نبتت قوية على الأجزاء الحجرية من الأرض الاجتماعية ، تنتظر أن تتيح لها الثقافة أن تضاهى أرهف مبدعات الفن . ولئن كنا بهذه الأسئلة التى استعرضناها لا نزال بعيدين عن الفن الصحيح ، فأننا سنزداد قريبا منه ، فى الفصل الثانى ، وان لم نبلغه تمام البلوغ . فتحت الفن يوجد التفنن ، وفى هذه المنطقة من التفنن ، وهى منطقة وسيطة بين الطبيعة والفن ، نلج الآن ، سيكون موضوع بحثنا مؤلف المهزلة ، وصاحب النكتة .

الفصل الثاني

مضحك الظروف ومضحك الكلمات

لقد درسنا المضحك فى الأشكال والمواقف والحركات
عامة • فعلىنا الآن أن نبحث عنه فى الأفعال والظروف •
ومن السهل ، طبعاً ، أن نلقى هذا النوع من المضحك فى
الحياة اليومية • إلا أنه ههنا يصعب تحليله • وإذا صح أن
المسرح تضخيم وتبسيط للحياة ، فإن فى وسع الملهاة أن
تفيدنا أكثر من الحياة الواقعة فى هذه النقطة الخاصة من
موضوعنا • بل ربما يجب علينا أن نذهب بالتبسيط إلى
أبعد من هذا الحد ، فنعود إلى أقدم ذكرياتنا ، فنجد فى
الألعاب التى كانت تضحك الطفل الصورة الأولى للمركبات
التي تضحك الرجل • لطالما نتحدث عن عواطف اللذة والألم
وكأنما ولدا هرمين ، وكان كلا منهما لم يكن له تاريخ •

ولشد ما ننسى ما تبقى فى معظم عواطفنا الفرحة من
عناصر الطفولة • ومع ذلك فما أكثر اللذات الحاضرة التى
نجد ، إذا راقبناها عن كثب ، أنها ليست إلا ذكريات لذات
ماضية •

وليت شعرى ماذا يبقى من كثير من انفعالاتنا إذا لم
ننظر فيها إلا إلى ما هو مشعور به حقاً ، وحذفنا منها كل
ما هو ذكرى فحسب • ومن يدرى ؟ لعل نفوسنا ، متى بلغنا
سناً معينة ، تمسى موصدة دون الطرى الجديد من الأفراح ،
فما يكون الرضى الذى يشعر به الإنسان الكهل إلا عواطف
الطفولة أنعمشت بعد موت ، وإلا نسمة عطرة تهب علينا
نفحات ماتزال تندر وتندر ، من ماضٍ ما ينفك يبعد ويبعد
ومهما يكن من رأيكم فى هذه المسألة العامة ، فثمة نقطة
تظل بمنجى من الريب ، وهى أن ليس من انقطاع بين لذة
اللعب لدى الطفل وبين هذه اللذة نفسها لدى الرجل • وهل

الملهاة الا لعب ، لعب يقلد الحياة ؟ واذا كان الطفل حين يحرك دماه ولعبه يحركها بأسلاك ، فهل الخيوط التي تعقد مواقف الملهاة الا هذه الأسلاك نفسها رقت من الاستعمال ؟ فلنبداً اذن بالعباب الطفل ، ولنر اليه كيف يتقدم بها تقدما تدريجيا غير محسوس ، فما يزال يكبرها ويبعث فيها الحياة ، حتى يتأدى بها الى هذه الحال النهائية الغامضة التي تصبح فيها بشرا ، وتظل لعبا مع ذلك .

وهكذا نصل الى شخصيات الملهاة ، ونستطيع أن نطبق عليها القانون الذي أوجسناه في تحليلاتنا السابقة ، وهو قانون نعرف به ظروف المهزلة بوجه العموم : مضحك كل ترتيب للأفعال والحوادث يخيّل اليّنا وجود الحياة من جهة ، ويجعلنا نحس احساسا واضحا بنوع من التركيب الآلى من جهة ثانية ، على أن تتداخل الصورتان احدهما فى الأخرى .

١ - العفريت ذو النابض : لقد لعبنا جميعا ، فى طفولتنا ، بالعفريت الذى يخرج من اللعبة : نقعده فينتصب ، ونضغطه الى تحت فيقفز الى فوق ، ونخنقه تحت غطاءه فما يلبث أن يدفعه ويبعث من فوقه كل شيء . ولست أدري هل هذه اللعبة قديمة جدا . الا أن هذا النوع من التسلية الذى تحتويه قد وجد فى كل الأزمان . انه نزاع بين عنادين ، أحدهما ، وهو الآلى المحض ، ينتهى مع ذلك بالخضوع للثانى الذى يعبث به . ان القط الذى يعبث بالفار ، فيدعه فى كل مرة يهرب كالنابض ثم ما يلبث أن يوقفه فجأة بضربة من ظفره ، انما يعبث عبثا من هذا النوع .

ولننتقل الآن الى المسرح . وبمسرح جينيول يجب أن نبداً : ما أن يظهر الشرطى على المسرح حتى يتلقى ضربة من عصا تصعقه . ثم ما أن ينتصب ثانية حتى تتلقاه ضربة أخرى فتسطحه ، وكلما كرر الذنب تلقى عليه عقابا

جديدا ، وهو يقع وينهض وفقا لايقاع رتيب كأنه ايقاع
النابض وهو يشتد ويرتضى • وضحك الناس فى أثناء ذلك
ما ينفك آخذا بالازدياد •

فلنتخيل الآن نابضا روحيا ، لا ماديا ، فكرة تقال
فتكظم ثم تعود ، موجة من الكلام تنفجر فتوقف ثم تستأنف •
اننا الآن أمام صورة قوة تعند ، وعناد آخر يقاومها • الا أن
هذه الصورة قد فقدت ماديتها ، فلسنا بعد فى جينيول ، بل
أمام ملهاة حقيقية •

ان كثيرا من المشاهد الهزلية تترد فى الواقع الى هذا
النموذج البسيط ، وهكذا نرى أن المضحك فى مشهد
« الزواج القهرى » بين سجاناريل وبانكراس ، انما يأتى كله
من نزاع بين فكرة سجاناريل الذى يريد أن يرغم الفيلسوف
على الاصغاء اليه ، وبين عناد الفيلسوف ، هذه الآلة المتكلمة
التي تشتغل بطريقة « أوتوماتيكية » • وكلما تقدم بنا
المشهد رأينا صورة العفريت ذى النابض تبرز وتتضخم ،
حتى أن الأشخاص أنفسهم يتخذون فى النهاية أوضاعه ،
فيقوم سجاناريل بدفع بانكراس الى داخل « الكوليس » ،
فما يلبث هذا أن يخرج الى المسرح ثانية ليتم هذره • وحين
يظفر سجاناريل أخيرا بأن يدخل بانكراس وأن يحبسه فى
البيت (وكدت أقول : فى جوف العلبة) ما يلبث أن يظهر
رأسه من النافذة التي تنفتح فجأة ، كأنما يدفع غطاء •

وهذا المشهد نفسه نجده فى « مريض الوهم » - فالطبيب
المهان يصب على أرجان ، بلسان مسيو بورجون تهديدا بكل
أنواع الأمراض • وفى كل مرة ينهض فيها أرجان كأنما
ليغلق قم بورجون ، نجد هذا يختفى لحظفة كأنه دس فى
« الكوليس » ثم ما يلبث أن يظهر ثانية ، كأنما يحركه
نابض • وفى أثناء ذلك تسمعون صيحة واحدة تكرر بغير

انقطاع : « مسيو بورجون ! » وتقطع مراحل هذه الملهاة الصغيرة .

فاذا ازددنا الآن احاطة بصورة النابض هذه ، النابض الذى يتوتر ثم ينفلت ثم يتوتر ، واستخرجنا العنصر الأساسى فيها، حصلنا على وسيلة من وسائل الملهاة الكلاسيكية أعنى « التكرار » .

فما مصدر المضحك فى تكرار كلمة على المسرح ؟ عبثا تبشئون عن نظرية تجيب اجابة مرضية على هذا السؤال البسيط غاية البساطة . والواقع أن السؤال يبقى من غير حل ، ما نشدنا تفسير الشيء المضحك فى الشيء نفسه ، معزولا عما يوحى الينا به . ان هذه الطريقة المعتادة لا تخفق فى موضع ما اخفاها هنا . والحقيقة أن تكرار كلمة ما ليس مضحكا بذاته الا فى بعض الحالات الخاصة التى ستعود اليها بعد قليل . انه لا يضحكنا الا لأنه يرمز الى لعب نفسى خاص يرمز هو الآخر الى لعب مادى صرف . انه لعب الهر الذى يعيث بالفار ، ولعب الطفل الذى يدس العفريت فى العلبة ثم يدسه . انه هذا اللعب نفسه وقد أصبح مرهفا وروحيا ، وانتقل الى أفق العواطف والأفكار . ولنضع القانون الذى يحدد فى رأينا أهم العوامل المضحكة فى تكرار الكلمات على المسرح : ثمة طرفان فى تكرار الكلمات الهزلية عامة ، عاطفة محبوسة تنفلت كما ينفلت النابض ، وفكرة تلهو بحبس هذه العاطفة من جديد .

فحين يروى دورين لأورجون نبأ مرض زوجته ، فيقاطعه هذا باستمرار مستفهما عن صحة تارتوف فان سؤاله الذى يتكرر دوما : « وتارتوف ؟ » يجعلنا نحس احساسا غامضا بنابض ينفلت ، وهذا النابض هو ما يعمد دورين الى دفعه ثانية حين يمضى فى كل مرة يستأنف حديثه عن مرض المير . وحين يأتى سكايان ينبىء جبرونت الشيخ

بأن ابنه قد اعتقل سجيناً في المركب ، وأن لابد من الإسراع إلى افتدائه بالمال ، فانه يعبث ببخل جيرونت ، تماماً كما كان دورين يعبث بغباوة أورجون . فما يكاد هذا البخل يحبس ، حتى ينفلت ثانية على نحو آلى ، هذه الآلية هي ما أراد موليير إبرازه بترديد هذه الجملة التي تعبر عن التحسر على المال الواجب دفعه : « ولم ذهب المجنون إلى هذا المركب ؟ » وهذه الملاحظة نفسها تنطبق على المشهد الذي يحاول فيه فالير أن يبين لهارباجون أنه مخطيء في تزويج ابنته من رجل لا تحبه ، فتري بخل هارباجون يقاطع الرجل باستمرار : « من غير مهر ! » اننا نستشف وراء هذه الكلمة التي تتردد على نحو آلى ، آلة للتكرار تحركها الفكرة الثابتة .

ومن الصعب ، والحق يقال ، أن نرى هذه الآلة في بعض الأحيان . وتلك صعوبة جديدة في نظرية المضحك : فثمة حالات يقوم فيها جمال المشهد كله على شخص واحد يتضاعف ، ولا يكون محدثه عندئذ إلا كمشور يتم من خلاله هذا الانعكاس ، ان صح التعبير . ففي مثل هذه الحالة نتمرض للوقوع في الخطأ اذا نحن بحثنا عن سر الأثر الناتج ، في ما نرى وما نسمع ، أي في المشهد الخارجي الذي يدور بين الأشخاص ، لا في المشهد الداخلية التي لا يزيد المشهد على أن يعكسها . فحين يقول أليست مثلاً في عناد : « أنا لا أقول ذلك » ، جواباً على أورونت الذي يسأله هل يرى أشعاره سيئة ، فان هذا الجواب مضحك ، ومع ذلك فمن الواضح أن أورونت لا يلعب هنا مع أليست اللعبة التي وصفناها آنفاً . ولكن فلننتبه إلى أن أليست يضم هنا في الواقع شخصيتين : مبغض البشر ، الذي آلى على نفسه أن يقول للناس حقيقتهم ، والانسان اللبق الذي لا يستطيع أن ينسى دفعة واحدة أصول اللياقة ، أو — على الأقل — الذي يتراجع ، في اللحظة الحاسمة التي ينبغي له فيها أن ينتقل من النظر إلى العمل ، فيجرح كرامة أحد الناس أو يؤلمه . فالمشهد الحقيقي إذن لا يدور هنا بين أليست

وأورونت ، بل بين السيست وآلسيست نفسه : السيست الأول يريد أن ينفجر في الكلام ، والسيست الثانى يغلق فمه حين يهيم بأن يقول كل شىء ، وكل واحدة من هذه الكلمات : « أنا لا أقول ذلك » تمثل جهدا متزايدا لكبت شىء يندفع ويهيم أن يخرج ، ولذلك فان لهجة هذه الكلمات « أنا لا أقول ذلك » تأخذ بالاشتداد شيئا فشيئا ، ويأخذ السيست بالغضب شيئا فشيئا — لا على أورونت كما يخیل اليه — بل على نفسه * وعلى هذا النحو يتجدد توتر النابض ، وما يزال يزداد قوة حتى الارتخاء النهائى * واذن قالة التكرار لا تزال هى نفسها *

فأن يعزم انسان على ألا يقول الا ما يعتقد ، ولو « قاطع من أجل ذلك الجنس البشرى كافة » ، فليس هذا مضحكا بالضرورة ، لأنه من الحياة ، من خير ما فيها * وأن يكون ثمة شخص آخر يؤثر ، لركة طباعه ، وأنانيته ، أو ازدرائه ، أن يقول للناس ما يسرهم ، فهذا من الحياة كذلك ، وليس فيه ما يضحك * بل فاجمعوا هذين الشخصين فى واحد ، واجعلوه يتردد بين صراحة تجرح ، ولباقة تخدع ، فان هذا الصراع بين العاطفتين المتناقضتين لن يكون مضحكا كذلك ، بل سيبدو جديا اذا استطاعت العاطفتان أن تنتظما بهذا التناقض نفسه ، وأن تتطورا معا ، وأن تؤدى الى حال نفسية مركبة ، أى أن تتخذ شكلا حيا لا يزيد على أن يوحى الينا بصورة معقدة من الحياة *

أما اذا تصورتم الآن وجود هاتين العاطفتين المتناقضتين « متصلبتين » فى شخص حى كل الحياة ، وجعلتم هذا الشخص يترجح بين الواحدة والأخرى ، وجعلتم هذا الترجح بوجه خاص يبدو واضح الآلية باتخاذ الصورة المعروفة لهذا الجهاز المألوف ، البسيط ، الطفولى ، فحينئذ تكونون بازاء الصورة التى عثرنا عليها حتى الآن فى الأشياء المضحكة ، أى بازاء آلة فى كائن حى ، بازاء شىء مضحك *

وانما توقفنا عند هذه الصورة الأولى ، صورة العفريت
ذى النابض ، لكنى نبين كيف أن الخيال الهزلى يقلب الجهاز
المادى ، شيئاً فشيئاً الى جهاز نفسى . ونأتى الآن الى دراسة
لغيتين أخريين ، الا أننا سنكتفى فيهما بإشارات موجزة .

٢ - الأراجوز ذو الخيوط : ما أكثر المشاهد الهزلية
التي نرى فيها شخصاً يعتقد انه يقول ما يقول ويفعل ما يفعل
بملء حريرته ، فهو بالتالى يحتفظ بالجوهري من الحياة ، على
حين أنك اذا نظرت اليه من بعض الوجوه رأيته العوبة بين
يديه كائن آخر يعبث به . ان الانتقال سهل من «الأراجوز»
الذى يحركه طفل بخيط ، الى جيرونت وأرجانت اللذين
يلعب بهما سكابان . بل اصغوا الى سكابان نفسه وهو يقول :
« لقد وجدت الآلة » . أو يقول : « ان السماء هي التي قادتهما
الى شباكى » الخ . .

والمتفرج يميل ، بغريزة طبيعية فيه ، ولكونه يؤثر ولو
فى الخيال أن يكون خادعاً على أن يكون مخدوعاً ، الى ناحية
الماكرين ، ويشاركهم مكرهم ، كطفل استعار من
صاحبه لعبة ، فيأخذ يحرك - جيئةً وذهوباً - الأراجوز الذى
أمسك خيوطه بيده . ومع ذلك فهذا الشرط الأخير ليس
بالشرط الضرورى الذى لا يستغنى عنه ، فمن الممكن أن
نظل بعيدين عما يجرى ، شريطة أن نحفظ بهذا الشعور ،
الشعور الواضح بتحريك الى . وهذا ما يحدث فى الحالات
التي يترجح فيها شخص بين طرفين يشدانه واحداً بعد
آخر ، وتلك كانت حال باتورج . وهو يسأل هذا وذاك هل
ينبغى له أن يتزوج . ولناحظ أن الكاتب الهزلى يهمل
« تشخيص » الطرفين النقيضين ، فاذا لم يمسك المتفرج
بالخيط ، فلا أقل من ممثلين يفعلون ذلك ! . .

ان جد الحياة كله يأتى من الحرية ، فالعواطف التي
نضجت فينا ، والأهواء التي حضناها ، والأفعال التي ناقشنا

أنفسنا فيها فأوقفناها ثم نفذناها ، وبصورة عامة كل ما يصدر عنا . وما هو حقا خاص بنا ، كل ذلك هو ما يكسب الحياة لونها الدرامي أحيانا ، الجدى عامة .

فما الذى يقلب كل أولئك مضحكا ؟ هو أن نتصور أن وراء الحرية الظاهرة لعبة ذات أسلاك ، وأننا فى هذه الدنيا ، كما قال الشاعر :

••• لعب متواضعة ،

الضرورة ممسكة بأسلاكها

فما من مشهد واقعى ، جدى ، يل ودرامى ، الا وقى وسع الخيال أن يقلبه مضحكا باستحضاره هذه الصورة البسيطة ، وما من لعبة أوسع ميدانا من هذه اللعبة .

٣ - كرة الثلج : كلما تقدمنا فى دراستنا لأساليب الملهاة ، ازددنا فهما للدور الذى يلعبه فيها انبعاث ذكريات الطفولة . ولعل هذا التذكر لا يتناول هذه أو تلك من اللعب بقدر ما يتناول النظام الآلى الذى تعد اللعبة واحدا من تطبيقاته . ثم ان هذا النظام العام يمكن أن يوجد هو نفسه فى لعب شتى مختلف بعضها عن بعض كل الاختلاف ، كما يوجد لحن الأوبرا الواحد فى كثير من المؤلفات الموسيقية .

وما يعمل عليه هنا ، ما يحتفظ به الفكر ، ما ينتقل بتدرج غير محسوس من ألعاب الطفل الى ألعاب الرجل ، انما هو الصورة التخطيطية للمركب ، أو قل ان شئت ، الصيغة المجردة التى تكون هذه الألعاب تطبيقات جزئية لها . اليكم مثلا ، كرة الثلج التى تتدرج وتكبر كلما تدرجت . أو فكروا فى جنود من الزصاص صفوا بعضهم وراء بعض ، فاذا دفع الأول وقع على الثانى ، فوقع هذا على الثالث ، ثم مازال الموقف يزداد خطرا حتى يسقط الجميع على الأرض .

أو فكروا فى قصر بنى من ورق اللعب فى كثير من الجهد ،
فاذا لمست الورقة الأولى ترددت فى الترحيح ، الا أن جارتها
تعزم أمرها بأسرع منها فتبادر قبلها الى السقوط ، ثم
مايزال فعل التهدم يتسارع ، ويمضى مترنحا الى الفجيعة
النهائية .

ان هذه الأشياء كلها مختلفة فيما بينها جد الاختلاف ،
الا أنه يمكن القول بأنها توحى إلينا بصورة مجردة واحدة هى
صورة أثر يتسع بانضيافه الى ذاته حتى يؤدى السبب الذى
كان فى البدء ضئيلا لا يذكر الى نتيجة خطيرة غير منتظرة ،
وذلك بتطور حتمى .

واذا فتحنا الآن كتابا من كتب صور الأطفال ، رأينا
هذا النظام يتخذ صورة مشهد مضحك . اليكم مثلا هذا
المشهد (وقد تناولت عرضا مجموعة من ايبينال) : زائر
يدخل مسرعا الى قاعة ، فيدفع سيدة تحمل قدحا من الشاي ،
فيسقط قدح الشاي على رجل مسن ، فيرتد هذا الى وراء ،
فيصيب زجاج النافذة ، الذى يهوى الى الشارع ، على رأس
شرطى ، فيدعو هذا الى نجدة رجال الشرطة ، الخ . . اننا
نلاحظ هذا النظام نفسه فى كثير من صور الكبار أيضا .

ففى « القصص الصامتة » التى يرسمها الرسامون
الهزليون نجد فى معظم الأحيان شيئا يتنقل ، وأشخاصا
مرتبطة به ، فاذا تغير وضع هذا الشيء من مشهد الى مشهد
أدى ذلك بصورة آلية الى تغيرات فى وضع الأشخاص ما تنفك
تزداد خطورة . ولننتقل الى الملهاة : لكم من مشاهد التهريج ،
بل لكم من الملهى نفسها ، يرتد الى هذا النموذج البسيط
اقرأوا مثلا قصة شيكانو فى « المرافعون » *Les Plaidours*
قضايا تشتبك فى قضايا ، والآلية ما تنفك تسرع أكثر فأكثر ،
(و « راسين » يشعرونا بهذا التسارع المتزايد بأن يأخذ فى

ر ص مصطلحات أصول المحاكمات بعضها الى بعض) حتى
تنتهى الدعوى التى رفعت من أجل حزمة علف الى أن تكلف
المرافع جل ثروته •

وهذا التسلسل نلاحظه هو نفسه فى بعض مشاهد من
« دون كيشوت » : ففى مشهد الخان مثلا نرى تسلسلا غريبا
فى الظروف يؤدى بالمكارى الى أن يضرب سانشو ، فيضرب
هذا ماريتورن التى يسقط فوقها صاحب الخان ، الخ •
ولنصل اخيرا الى المهزلة المعاصرة : ولا حاجة بنا الى أن نذكر
كافة الصور التى يتجلى بها فى المهزلة هذا التركيب نفسه •
ان بين هذه الصور صورة تستخدم فى معظم الأحيان : وهى
أن يجعلوا لشيء مادى (كرسالة مثلا) شأنا خطيرا لدى بعض
الأشخاص ، بحيث لا يكون بد من العثور عليه مهما كلف
الأمر ، ثم يجعلون هذا الشيء يفلت دائما كلما حسب هؤلاء
الأشخاص أنهم عثروا عليه ، فيجربى خلال المسرحية مجمعا
فى طريقه حوادث ما تنفك تزداد خطرا وبعدا عن المتوقع •
ان هذا كله ليشبهه لعب الطفل أكثر مما يظن ، وهو يذكر
أبدا بكرة الثلج •

ومن خواص التركيب الآلى أنه ، بوجه العموم ، « قابل
للقلب » • ان الطفل يضحك حين يرى الكرة المقذوفة على
القضبان تقلب فى طريقها كل شيء ، وما تنفك تزيد
بعد أن لفت ودارت ، وترددت كل أنواع التردد ، تعود الى
النقطة التى انطلقت منها : أى أن الآلية التى وصفناها منذ
حين تضحك حين تكون مستقيمة ، ولكن تزداد اضحاكا حين
تغدو دائرية ، حين يجهد الشخص ويجهد ثم تؤدى به جهوده ،
بنوع من تشابك الأسباب والنتائج ، الى المكان الذى كان
فيه • ان عددا كبيرا من المهازل يحوم حول هذه الفكرة :
قبعة من قش ايطالى ابتلعها حصان ، وليس فى باريس كلها
الا قبعة واحدة تشبهها ، فينبغى العثور عليها بأى ثمن ،
وهذه القبعة تزداد بعدا كلما اقتربت لحظة العثور عليها ،

فتجرى وراءها الشخص الرئيسى، وهذا يجرى (بضم الياء) وراءه الآخرين الذين علقوا به ، فكأن ثمة مغناطيسا يجز وراءه ، بنوع من الجاذبية ما تنفك تنتقل شيئا فشيئا ، ذرات من برادة الحديد علقت بعضها ببعض ، حتى اذا ظن أخيرا ، بعد كثير من الحوادث ، أن الغاية قد بلغت ، تبين أن القبعة التى طالما بحثوا عنها هى نفس القبعة التى أكلها الحصان • ونرى مثل هذه المغامرة نفسها فى ملهاة أخرى كتبها لايبش لا تقل عن الأولى شهرة : فنرى أولا عزبا وعانساً مسنين صديقين منذ عهد بعيد ، يلعبان الورق معا على عادتهما فى كل يوم ، يتوجهان كلاهما ، كل من جهته ، الى وكالة واحدة للزواج ، فيمران بألوف الصعوبات ، ويقعان فى الورطة بعد الورطة ، ساعيين جنباً الى جنب ، طوال المسرحية ، الى المقابلة المنشودة ، فاذا هما بعد طول العناء أحدهما تجاه الآخر •

ونحن نرى هذه النتيجة الدائرية نفسها ، وهذا العود الى نقطة البدء ، فى مسرحية أحدث : رجل معذب مع امرأته ، يحسب أنه نجا منها ومن حماته بالطلاق ، ثم يتزوج ثانية ، فاذا بمجموع ظروف الطلاق والزواج تزيد الموقف جرجا ، اذ ترد اليه زوجه القديمة حماة جديدة •

فاذا فكرنا فى شدة هذا النوع من المضحك ، وفى كثرة شيوعه ، فهمنا لم لفت أنظار بعض الفلاسفة • فإن يقطع الانسان مسافة طويلة ، ثم اذا به يعود من غير أن يدرى الى النقطة التى سار منها ، فهذا بذل لجهد ضخم فى سبيل نتيجة عقيمة ، حتى لقد يميل المرء الى تعريف المضحك على هذا النحو الأخير ، وهذه هى على ما يبدو فكرة هربرت سبنسر ، الذى يرى فى الضحك علامة الجهد الذى يلتقى فجأة بالفراغ • وقبله قال « كانت » : « ان الضحك ينشأ من انتظار ينحل فجأة الى لا شيء » • ونحن نقر أن هذه التعاريف يمكن أن تنطبق

على أمثلتنا الأخيرة ، شريطة أن ندخل على صيغتها بعض القيود ، لأن كثيرا من الجهود المخفقة لا يضحك .

ولكن لئن كانت أمثلتنا الأخيرة تعرض لنا سببا كبيرا يؤدي الى نتيجة تافهة ، فلقد ذكرنا قبلها أمثلة أخرى ينبغي أن تعرف تعريفا مناقضا : فهي نتائج ضخمة تنشأ عن اسباب تافهة . والحقيقة أن هذا التعريف الثاني ليس بأصح من الأول . فان فقدان التناسب بين السبب والنتيجة ، سواء في هذا الاتجاه أو في ذاك ، ليس هو المنبع المباشر للضحك ، وانما نضحك من شيء يمكن أن يظهر بفقدان التناسب هذا ، في بعض الأحوال ، نضحك من الترتيب الآلى الخاص الذى يجعلنا فقدان التناسب هذا نستشفه وراء سلسلة النتائج والأسباب .

أما اذا أهملتم هذا الترتيب فقد تركتم الخيط الرائد الوحيد الذى يمكن أن يقودكم فى متاهة المضحك ، والقاعدة التى تكونون اتبعتموها والتى قد تنطبق على حالات مختارة ، قد يلغىها أول مثال تلتقى به .

ولكن لماذا نضحك من هذا الترتيب الآلى ؟ لأن يبدو لنا تاريخ فرد أو جماعة ، فى لحظة معينة ، كأنه مزيج من العقد أو النوابط أو الخيوط ، فهذا غريب ولا شك ، ولكن من أين يأتى الطابع الخاص فى هذه الغرابة ؟ لم كانت هذه الغرابة مضحكة ؟ على هذا السؤال الذى سبق أن طرح علينا فى صور شتى ، سنجيب أبدا جوابا واحدا : ان الصلبة التى نباغتها من حين الى حين ، كشيء دخيل ، فى اتصال الأمور الانسانية الحى ، أمر ذو خطر عظيم فى نظرنا لأنه نوع من « ذهول الحياة » فلو كانت الحوادث دائمة اليقظة لمجرأها ، لما كان فيها شيء من « تواجد » أو تصادف ، أو تسلسل دائرى ، بل لمضى كل شيء فيها الى أمام ، متقدما باستمرار . ولو كان الناس أبدا يقطّعين للحياة ، يتصلون أبدا بغيرهم من

الناس وبأنفسهم كذلك ، لما كان فيهم شيء مما يمكن أن يبدو متحركا بتواضع أو خيوط . فالمضحك في الإنسان هو هذا الجانب الذي يشبه شيئا ما ، وهو في الحوادث الإنسانية هذا الجانب الذي يحاكي ، بتصلبه الخاص ، الآلية المحضة البسيطة ، أي الحركة من غير الحياة . فهو يدل اذن على نقص فردى أو جمعى يقتضى عقابا مباشرا . وما المضحك الا هذا العقاب . الضحك حركة اجتماعية معينة ، تلفت النظر الى ذهول فى البشر والحوادث ، وتردع هذا الدهول .

الا أن هذا نفسه يحدونا على الايفال فى البحث الى أمام وإلى أعلى . لقد حاولنا حتى الآن أن نعثر فى ألعاب الرجل على بعض المركبات الآلية التى يلعب بها الطفل . وتلك كانت طريقة تجريبية فى البحث . وقد أن الأوان لأن نحاول استنتاجا منهجيا تاما ، وأن نعرف الأساليب العديدة المتنوعة التى يعمد اليها المسرح الهزلى ، من منبعها نفسه ، أى من مبدئها الدائم البسيط . فهذا المسرح ، كما سبق لنا القول ، يركب الحوادث تركيبا يدس فى صور الحياة الظاهرة نوعا من الآلية . ويمكننا الآن أن نحدد الصفات الأساسية التى بها تبدو الحياة ، من خارج ، سامية على الآلة البسيطة ، فاذا حددنا هذه الصفات كان بحسبنا أن نتصور الصفات المناقضة لها ، فنحصل على القانون المجرد الذى تخضع له أساليب الملهاة ، الواقعى منها والممكن ، نحصل عليه الآن عاما وتاما .

ان الحياة تبدو لنا ضربا من التطور فى الزمان ، ومن التمدد فى المكان . فاذا نظرت اليها فى الزمان فهى التقدم المتصل الذى يتقدمه شخص ما ينفك يهيم : أى أنها لا تنقلب أبدا الى وراء ، ولا تتكرر قط . واذا نظرت اليها فى المكان فهى جملة من العناصر موجودة معا ، متضامنة فيما بينها أوثق التضامن ، لم يوجد بعضها الا من أجل البعض الآخر ، بحيث يستحيل على أحدها أن ينتسب فى الوقت نفسه الى كائنين اثنين : فكل كائن حى هو منظومة مغلقة من الحوادث ،

لا يمكن أن تتداخل مع غيرها من المنظومات • واذن فالغير المستمر فى المظهر ، وعدم امكان الانقلاب فى الحوادث ، الفردية التامة فى سلسلة منغلقة على ذاتها ، تلكم هى الصفات الخارجية (وليس يعنينا أن تكون حقيقية أو ظاهرية) التى تميز الغنى من الآلة البسيطة • فإذا قلبنا الآية الآن ، حصلنا على أساليب ثلاثة ، ندعوها ، اذا شئتم ، التكرار ، والقلب ، وتداخل السلاسل • ومن السهل أن نرى أن هذه الأساليب هى أساليب المهزلة ، وأن ليس فى الامكان أن يكون ثمة غيرها •

ويمكن أن نجدها أولا ، ممزوجة بغيرها على نسب متفاوتة ، فى المشاهد التى استعرضناها منذ حين ، ولا سيما فى ألعاب الأطفال التى تمثل تلك الأساليب ما فيها من آلية • ولكننا لن نقوم بهذا التحليل فتأخر عن سيرنا ، وخير لنا أن ندرس هذه الأساليب على حالتها الصافية ، فى أمثلة جديدة • ولا أيسر من ذلك ، لأننا لا نجدها فى معظم الأحيان الا على حالتها الصافية ، سواء فى الملهاة الكلاسيكية أو فى المسرح المعاصر •

١ - التكرار : وليس المقصود هنا ، كما كان منذ حين ، كلمة أو جملة يرددها شخص ، بل موقف ، أعنى مجموعة من الظروف تعود كما هى ، مرات عديدة ، فتطفو بذلك على مجرى الحياة المتغير • وفى الحياة نفسها أمثلة على هذا النوع من المضحك ، ولكن على حال بدائية فحسب • مثال ذلك أن ألتقى ذات يوم ، فى الشارع ، بصديق لم أره منذ زمان طويل • فليس فى هذا الموقف ما يضحك ، الا أننى اذا التقيت بهذا الصديق فى اليوم نفسه مرة ثانية ، فثالثة ، فرابعة ، أخذنا كلانا بالضحك لهذا « التواجد » • فتصوروا الآن سلسلة من الحوادث الخيالية التى توهمكم - ايها ما كافيا بأنها من الحياة ، وتصوروا ، وسط هذه السلسلة التى

تتقدم ، مشهدا ما ينفك يكرر ، سواء بين شخصيات واحدة ، أو بين شخصيات مختلفة • انكم ، هنا كذلك ، بازاء نوع من التواجد ، ولكنه تواجد أغرب • وتلك هي ضروب التكرار التي يعرضونها لنا على المسرح ، وهي مضحكة على قدر ما يكون المشهد المكرر معقدا من جهة ، وطبيعا من جهة أخرى : شرطان قد يبدوان متنافيين ، الا ان على حذق المؤلف الدرامي أن يؤلف بينهما •

والهزلة المعاصرة تستعمل هذه الوسيلة في كل صورها ، ومن أشهر هذه الصور أن تسير طائفة من الشخصيات ، من فصل الى فصل ، في أوساط مختلفة أشد الاختلاف ، فترينا ، في ظروف متجددة أبدا ، سلسلة واحدة من الأحداث والورطات تتقابل فيما بينها تقايلا تناظريا •

ان كثيرا من مسرحيات موليير تعرض لنا مركبا واحدا من الأحداث ، يتكرر من أول الملهة الى آخرها • « فمدرسة النساء » *L'Ecole des Femmes* لا تزيد على أن تعيد وتكرر أمرا ذا ثلاثة أزمان : في المرحلة الأولى يقص هوراس على أرنولف ما قد تخيله لخداع الوصى النبيل الذي نتبين أنه أرنولف نفسه ، وفي المرحلة الثانية يعتقد أرنولف أنه نجا من الحيلة ، وفي المرحلة الثالثة تحول أبيس احتياطات أرنولف لمصلحة هوراس • وهذا التعاقب الدوري المنظم نفسه نراه في « مدرسة الأزواج » *L'Ecole des Maris* وفي « الطائش » *L'Etourdi* ، وعلى الأخص في « جورج داندان » ، حيث نلاحظ هذا الأثر ذا الأزمان الثلاثة ، في المرحلة الأولى يلاحظ جورج داندان أن امرأته تخونه ، وفي المرحلة الثانية يستنجد بأهلها ، وفي المرحلة الثالثة نرى أن جورج داندان هو الذي يتقدم بالاعتذار •

وفي بعض الأحيان يتفق أن يتكرر المشهد بين طوائف مختلفة من الشخصيات ، ولا يندر في هذه الأحوال أن تكون

الطائفة الأولى هي السادة ، والطائفة الثانية هي الخدم ، يكررون ، في أفق آخر ، وبأسلوب أقل نبلا ، مشهدا سبق أن مثله سادتهم . فان قسما من «حنق المـ Le dépit amoureux قد نسج على هذا الفرار ، وكذلك «أمفثريون» Amphitryon وفي ملهاة صغيرة من تأليف بنديكس Bendix هي «العناد» Der Eigensinn قلبت الآية : فكان السادة فيها هم الذين يكررون مشهد عناد مثله الخدم من قبلهم .

على أنه ، مهما يكن من شأن الشخصيات التي تنظم فيما بينها المواقف المتناظرة ، فثمة فرق عميق ، يظل قائما ، فيما يبدو ، بين الملهاة الكلاسيكية والمسرح المعاصر . فأن تدخل في الحوادث نوعا من النظام الرياضي ، وتحفظ في الوقت نفسه بمظهر احتمال الوقوع ، أى بمظهر الحياة ، فتلك هي الغاية هنا وهناك . الا أن الوسائل تختلف . فمعظم المهازل يتوجه مباشرة الى فكر المشاهد ، ومهما يكن التواجد خارقا للعادة ، فهو يندو ممكن القبول لمجرد أنه سيقبل ، ونحن نقبله اذا أعدنا لتلقيه شيئا فشيئا ، وهذه هي الطريقة التي يستعملها المؤلفون المعاصرون في الغالب . أما في مسرح مولير فالأمر على عكس ذلك . اذ أن استعدادات الشخصيات ، لا استعدادات الجمهور ، هي التي تظهر التكرار طبيعيا ، فكل من هذه الشخصيات تمثل قوة معينة منصبة في اتجاه معين ، والموقف انما يتكرر لأن هذه القوة ، ذات الاتجاه الثابت ، تتألف فيما بينها على نحو واحد بالضرورة . فاذا فهمت ملهاة الموقف على هذا المعنى فهي تدانى ملهاة الطباع ، وهي حقيقة بأن تدعى « كلاسيكية » ، اذا صح أن الفن الكلاسيكي هو الفن الذي لا يحاول أن يجنى من النتيجة أكثر مما أودع في العلة .

٢ - القلب : ان هذه الوسيلة الثانية تشبه الأولى شيها كبيرا ، ولذلك سنكتفى بتعريفها ، من غير أن نطيل الوقوف على التطبيقات . تخيلوا بعض الشخصيات في موقف ما ،

فاذا جعلتم الموقف ينقلب ، وجعلتم الأدوار تنعكس ، حصلت
على مشهد هزلى . الى هذا النوع ينتسب مشهد الانقاذ
المزدوج فى «رحلة مسكيو بينيشو» Le voyage de M. Perrichon
على أنه ليس بالضرورى أن يمثل المشهدان المتناظران على
مرأى منا ، بل يكفى أن نرى أحدهما ، شريطة أن يضمن
انصراف ذهننا الى الآخر . وعلى هذا الأساس يضحكننا المتهم
الذى يحدث القاضى فى الأخلاق ، والطفل الذى يلقي دروسا
على أبويه ، وكل ما يندرج تحت عنوان «العالم المقلوب» .

وتراهم فى معظم الأحيان يعرضون لنا شخصية تنسج
العبائل فما تلبث أن تقع فيها . فقصّة الظالم الذى يقع
ضحية ظلمه ، أو قصّة الخادع المخدوع ، هى الأساس فى
كثير من الملاحى . لا بل اننا لنجدها فى المسخرة farce
القديمة . فهذا باتلان Pathelin المحامى يدل موكله على
حيله يخدع بها القاضى ، فيستعمل الموكل هذه الحيلة فى
ألا يدفع للمحامى أجوره . وهذه امرأة شكسة ألزمت زوجها
بأن يقوم بكل أعمال المنزل ، وسجلتها له تفصيلا على
«كشف» ، فاذا ما وقعت فى قعر خابية ، أبى الزوج أن
ينتشلها قائلا : «ان هذا ليس مسجلا فى كشفها» . وقد
نسج الأدب الحديث كثيرا من الموضوعات حول قصة السارق
المسروق ، والمهم فيها كلها ، انما هو عكس الأدوار ، وتصوير
موقف ينقلب على من أوجده .

هنا يتحقق القانون الذى ذكرنا له غير تطبيق : وهو
أن المشهد الهزلى حين يكثر تكراره يصير الى حال «زمرة»
أو نموذج ، ويصبح مضحكا بذاته بغض النظر عن الأسباب
التي جعلته يضحك . وحينئذ نرى بعض المشاهد التي
لا تضحك بالحق ، تغدو مضحكة بالفعل اذا كانت تشبه ذلك
المشهد من جانب ما ، لأنها توقظ فى ذهننا على نحو غامض ،
صورة عهدنا مضحكة ، وتندرج فى جنس يمثل نموذجا من

الضحك معترفاً به رسمياً - ومشهد « السارق المسروق » من هذا النوع فهو يفيض بالضحك الذى يحتويه على طائفة من المشاهد الأخرى ، وينتهى الى أن يجعل كل ورطة وقع فيها المرء بفلطة منه مضحكة ، مهما تكن هذه الفلطة ومهما تكن تلك الورطة ، ماذا أقول ؟ بل الاملاح الى هذه الورطة ، بل كلمة تذكر بها - وهل فى هذه الكلمة : « أنت أردته يا جورج داندان » ما يضحك ، لولا هذه الترجيعات الهزلية التى تعقبها ؟

٣ - ولكننا تحدثنا عن التكرار والقلب بما فيه الكفاية ، والآن فلنصل الى تداخل السلاسل - ذلكم أثر هزلى من الصعب استخراج قانونه ، لفرط تنوع الصور التى يظهر بها على المسرح - ولعل التعريف الذى ينبغى أن يعرف به هو الآتى : كل موقف يضحك اذا انتسب فى الوقت ذاته الى سلسلتين من الحوادث مستقلتين استقلالاً مطلقاً ، وأمكن أن يفسر ، فى آن واحد ، بمعنيين متغايرين كل التغاير .

وهنا سرعان ما ينصرف ذهنكم الى « اللبسة » *le quiproquo* فاللبسة فى الواقع انما هى موقف يمثل فى آن واحد معنيين مختلفين ، احدهما ممكن فحسب ، وهو ما ينسبه اليه الممثلون ، والثانى واقعى ، وهو ما يفهمه به الجمهور . نحن ندرك المعنى الواقعى لأننا نرى الموقف من جميع وجوهه ، بينما لا يعرف كل من الممثلين الا وجهها واحداً من هذه الوجوه ، ومن ثم كان سبب فهمهم ، خطأ حكمهم على ما يعمله الآخرون من حولهم ، وما يعملونه هم أنفسهم . ونحن نمضى من هذا الحكم الخاطيء الى الحكم الصائب ، ونترجح بين المعنى الممكن والمعنى الحقيقى ، وتذبذب فكرنا هذا بين تأويلين متعارضين هو ما يبدو لأول وهلة فى مضحك اللبسة - لذلك كان هذا التذبذب أول ما لفت انتباه بعض الفلاسفة ، فظن عدد منهم أن جوهر المضحك اصطدام بين حكيمين يتعارضان ، أو توضع هذين الحكيمين أحدهما فوق

الأخرى . الا أن تعريفهم هذا لا ينطبق على كل الأحوال ، وهو حتى فى الحالات التى يصدق فيها لا يعرف مبدأ المضحك بل احدى نتائجه فقط . فمن السهل أن نرى ، فى الواقع ، أن اللبسة المسرحية ليست الا حالة خاصة من ظاهرة أعم ، وهى تداخل السلاسل المستقلة ، وأن هذه اللبسة - من جهة أخرى - ليست مضحكة فى ذاتها بل من حيث هى « دليل » تداخل فى السلاسل .

فالواقع أن كل شخص فى اللبسة ، داخل فى سلسلة من الحوادث تعنيه ، يتصورها تصورا صحيحا ، ووفقا لها ينظم أقواله وأفعاله . وكل سلسلة من هذه السلاسل التى تعنى كلا من هؤلاء الأشخاص تتطور تطورا مستقلا . الا أنها قد تلاقت فى لحظة ما ، فى ظروف تجعل فى وسع الأقوال والأفعال التى تؤلف جزءا من احدى السلاسل ، أن تلائم الأخرى كذلك . ومن ثم كان سوء الفهم الذى تقع فيه الشخصيات ، من ثم كان الالتباس . الا أن هذا الالتباس ليس مضحكا فى ذاته ، ليس مضحكا الا لأنه يظهر تواجد سلسلتين مستقلتين . والدليل على ذلك أن المؤلف لا يبنى يحتال للفت انتباهنا الى هذه الظاهرة الثنائية : الاستقلال والتواجد . وهو يتوصل الى ذلك عادة بأن يلوح باستمرار ، بوشك انفصال السلسلتين المتواجدتين ، وفى كل لحظة يهيم المجموع أن يتداعى ، ثم ما يعتم أن يتماسك ، وتلك هى اللعبة التى تضحكنا أكثر مما يضحكنا تذبذب فكرنا بين رأيين متعارضين . وهى انما تضحكنا لأنها تعرض لأبصارنا تداخل سلسلتين مستقلتين ، وذلك معين حقيقى للأثر المضحك .

وعلى ذلك فما اللبسة الا حالة خاصة . انها واحدة من الوسائل (بل لعلها أكثرها سطحية) التى تبرز تداخل السلاسل ، ولكنها ليست بالوسيلة الوحيدة . وفى وسعنا ألا ننتخب سلسلتين متعاصرتين ، بل سلسلة من الحوادث القديمة ، وأخرى حالية : فإذا اتفق للسلسلتين أن تتداخل

في خيالنا ، كنا بازاء هذا الأثر الهزلى نفسه ، وان لم يكن
ثمة لبسة • تصوروا أسر بونيفار Bonivard فى قصر شيون ،
ولتكن هذه سلسلة أولى من الحوادث • ثم تخيلوا تارتاران
فى سياحة فى سويسرة ، معتقلا سجيناً ، ولتكن هذه سلسلة
ثانية مستقلة عن الأولى • ثم تخيلوا الآن أن تارتاران مقيد
بقيد بونيفار نفسه ، وأن القصتين بدتا متطابقتين لحظة ،
تحصلوا على مشهد مضحك جداً ، هو واحد من أشد المشاهد
التي رسمها خيال دوديه اضحاكا • وان كثيراً من الحوادث
التي تنتسب الى النوع « البطولى – الهزلى » يمكن أن تنحل
على هذا النحو ، واحالة القديم الى حديث ، وهى مضحكة
بوجه العموم ، تستلهم هذه الفكرة نفسها •

وقد استخدم لايبش هذه الطريقة فى شتى صورها •
فتارة يبدأ بتأليف السلاسل المستقلة ، ثم يلهو بجعلها تتداخل
فيما بينها : فيعمد الى طائفة مغلقة ، كحفلة عرس مثلاً ،
فيلقيها فى بيئات غريبة عنها كل الغرابة فتتيح لها بعض
المواجذات أن تتداخل فيها الى حين ، وتارة يحتفظ خلال
المسرحية ، بنفس المجموعة الواحدة من الشخصيات ، ولكنه
يجعل بعض هذه الشخصيات مضطرة الى اخفاء بعض الأمور
والى التفاهم عليها فيما بينها ، فتمثل ملهاة صغيرة ضمن
الملهاة الكبيرة ، وفى كل لحظة ، توشك احدى الملهاتين أن
تبلىل الأخرى ، ثم ما تلبث أن تنتظم الأمور ، ويعود تواجد
السلسلتين • وقد يعمد ، أخيراً ، الى سلسلة من الحوادث
خيالية تماماً ، فيدخلها فى السلسلة الواقعية : ماض يراد
اخفاؤه ، وما ينفك يغير على الحاضر ، ويستطاع فى كل مرة
أن يوفق بينه وبين الظروف التي بدأ أنه سيشوشها •
ولكننا نجد السلسلتين أبداً مستقلتين ، والتواجد أبداً
جزئياً •

ولن نوغل أبعد من هذا فى تحليل أساليب المهزلة •
فسواء أكان هناك تداخل فى السلاسل ، أم قلب ، أم تكرار ،

فالفرض أبداً واحد : وهو الحصول على ما أسمىناه باحالة الحياة الى آلة . فنحن نعلم الى طائفة من الأفعال والصلات ، نكررها كما هي ، أو نقلبها رأساً على عقب ، أو نحملها جملة الى طائفة أخرى تتواجد معها تواجداً جزئياً . وكل هذه عمليات قوامها أن نعامل الحياة على أنها آلة تكرر ، ذات آثار قابلة للقلب ، وقطع قابلة للاستبدال . ان الحياة الواقعية لتكون من المهزلة على قدر ما تنتج آثاراً من نوع واحد ، وبالتالي ، على قدر ما تذهل عن نفسها ، اذ لو انتبهت الى ذاتها بغير انقطاع لكانت اتصالاً متنوعاً وتقدماً غير منقلب ووحدته لا تنقسم . ولهذا كان من الممكن أن يعرف مضحك الحوادث بأنه ذهول في الأشياء ، كما أن المضحك في طبع فردى يرجع أبداً ، كما أشعرنا بذلك من قبل وكما سنبينه تفصيلاً فيما بعد ، الى ذهول أساسى في الشخص .

الا أن ذهول الحوادث هذا أمر استثنائى ، وآثاره يسيرة الخطر ، وهو على كل حال لا يمكن تصحيحه ، فما يجدى فى شيء أن نضحك منه . ولذلك ، فلولا أن الضحك لذة من اللذائذ ، ولولا أن الانسانية تنتهز أضال المناسبات لخلقها ، لما خطر على البال أن يضخم هذا الدهول ، وأن تنظم له القواعد ، وأن يخلق من أجله فن . بهذا تفسر المهزلة التى هى من الحياة الواقعية بمثابة اللعبة ذات المفاصل من الانسان الذى يمشى ، أعنى أنها تضخيم جد اصطناعى لصلاية طبيعية فى الأشياء . والخيط الذى يصلها بالحياة الواقعية جد واهن ، فما هى الا لعبة ، تخضع . كسائر اللعب الى تواطؤ اتفاق عليه أولاً . أما ملهاة الطباع فشأنها شأن آخر فيما لها فى الحياة من عميق الجذور . وبها ، على وجه أخص ، سنعمى فى القسم الأخير من دراستنا هذه . غير أن من الواجب قبلئذ أن نحلل نوعاً من المضحك يشبه مضحك المهزلة فى كثير من وجوهه ، أعنى مضحك الكلمات .

لعله لا يخلو من تصنع أن نجعل مضحك الكلمات فى زمرة خاصة ، لأن معظم الآثار المضحكة التى درسناها الى الآن

تعم ، هي الأخرى ، بوساطة اللغة . غير أنه يجب أن نميز بين المضحك الذى تعبر عنه اللغة ، وبين المضحك الذى تخلقه اللغة . فاما الأول فمن الممكن ، عند الاقتضاء ، أن يترجم الى لغة أخرى ، ولو فقد القسم الأعظم من رونقه بانتقاله الى مجتمع جديد مختلف عن الأول بعاداته ، وأدابه ، وبتداعيات أفكاره على وجه الخصوص . وأما الثانى فهو ، بوجه عام ، معتنع على الترجمة . ذلك أنه يرجع الى بنية الجملة أو اصطفااء الكلمات ، فهو لا يظهر بواسطة اللغة بعض أنواع الذهول فى البشر والحوادث ، بل يبرز ذهول اللغة نفسها ، هي التى تغدو هنا مضحكة .

نعم ، انه لأبد للجمال من قائل ، ولئن ضحكنا منها فقد نضحك من قائلها فى نفس المناسبة . ولكن هذا الشرط الأخير ليس بالشرط الضرورى ، فسيكون للجملة والكلمة هنا قوة هزلية مستقلة . والدليل على ذلك ما تشعر به فى معظم الأحوال من حيرة اذا سألتك ممن تضحك ، رغم أنك تشعر شعورا مبهما فى بعض الأحيان أن ثمة شخصا تضحك منه .

أضف الى ذلك أن هذا الشخص ليس فى كل الأحوال الشخص الذى يتكلم ، ولمله ينبغى هنا أن نفرق هذا التفريق الهام بين « الكلمة النكتة والكلمة المضحكة » فربما وجدنا حينئذ أن الكلمة تسمى مضحكة حين تجعلنا نضحك من قائلها ، وتسمى نكتة حين تجعلنا نضحك من شخص ثالث أو من أنفسنا على أننا لا نستطيع فى معظم الأحيان أن نقطع نحن بأزاء كلمة مضحكة أم بأزاء كلمة نكتة . . . فهي تضحك وكفى . .

وربما وجب كذلك ، قبل أن نمضى فى البحث ، أن نفحص عن كذب ما نعنيه بالتنكيت . فان النكتة تجعلنا نبتسم على الأقل ، لذلك فان دراسة الضحك لا تكون كاملة اذا أهملت تعمق طبيعة النكتة ، وتوضيح فكرتها . ولكنى

أخشى أن يكون هذا الجوهر اللطيف من تلك الجواهر التي
سرعان ما تتحلل إذا عرضتها للنور .

ولنميز قبل كل شيء بين معنيين لكلمة تنكيت : واسع
وضيق . أما بالمعنى الواسع فيظهر أننا ندعو بالتنكيت
نوعا من الأسلوب « المسرحي » في التفكير . قبدلا من أن
يستخدم المنكث أفكاره استخدامه لرموز مجردة ، فانه يراها ،
ويسميتها ، ويجمعها ، على وجه الخصوص ، تتحاور فيما بينها
كانها اشخاص . انه يدخلها في مشهد ، ثم يدخل نفسه بعض
الشيء أيضا . والشعب المولع بالنكتة هو شعب مولع بالمسرح
كذلك . وكما أن في القارئ المجيد ارهاص ممثل هزلي ،
فكذلك يتمتع المنكث بشيء مما يتمتع به الشاعر . وقد
ذكرت هذا التشبيه عمدا لأن من السهل ايجاد نسبة بين هذه
الحدود الأربعة . فلكي يجيد الانسان القراءة يكفي أن
يتمتع بالجانب العقلي من فن الممثل الهزلي ، ولكن حتى يحسن
التمثيل يجب أن يكون ممثلا هزليا بكل نفسه ، وكل شخصه .
فكذلك الابداع الشعري يقتضى بعض النسيان للذات ، وما
تلك ، في العادة ، خاصة المنكث . فان المنكث يستشف بعض
الشيء وراء ما يقول وما يعمل . وهو لا يستغرق في هذا
ولا حاجة به من أجل ذلك الى أن يكتسب شيئا جديدا . بل
ان عليه أن يفقد شيئا مما يملك . فيكفيه أن يدع أفكاره
تتحدث بعضها الى بعض « لا لشيء ، الا للذة » . وليس عليه
الا أن يحل هذا الرباط المزدوج الذى يجعل أفكاره دائمة
الاتصال بعواطفه ، ويجعل نفسه دائمة الاتصال بالحياة ،
أى أن الشاعر يستطيع أن ينقلب منكثا ، اذا أراد أن يكون
شاعرا بمقله وحده ، لا بقلبه أيضا .

ولكن اذا كان التنكيت يقوم ، بوجه عام ، على أن ترى
الأمور في صورة مسرحية ، فقد أدركتم اذن أن فى وسعها
أن تنقلب ، بوجه أخص ، الى نوع خاص من الفن الدرامى
هو الملهاة . وهنا نصل الى المعنى الضيق للكلمة . وهو ،

من جهة أخرى ، المعنى الوحيد الذى يعيننا فى نظرية الضحك . ونحن هنا ندعو بالتنكيت نوعا من الاستعداد فى المرء لأن يصور مشاهد هزلية عابرة ، على أن يكون هذا التصوير من الخفاء والخفة والسرعة بحيث يكون كل شئ قد انتهى متى بدأنا بأن نلمح هذه المشاهد .

فمن هم الممثلون فى هذه المشاهد ؟ من هو موضوع المنكبة ؟ هو أولا محدثوه أنفسهم ، حين تكون الكلمة ردا مباشرا على واحد منهم . وكثيرا ما يكون شخصا غائبا يفترض أنه تكلم فيرد عليه . وهو فى معظم الأحيان الناس كلهم ، أعنى الرأى العام يهاجمه ، فيقلب الفكرة الدارجة الى مفارقة غريبة ، او يستغل تركيب الجملة قيعارض الكلمة الماثورة أو المثل السائر معارضة هزلية . واذا قربتم هذه المشاهد بعضها من بعض وجدتم أنها ، بوجه العموم ، صور شتى لنموذج هزلى واحد عرفتموه حق المعرفة ، هو نموذج « السارق المسروق » : نلتقط استعارة أو جملة أو فكرة فنقلبها ضد من يقولها أو من يمكن أن يقولها ، فكأنه قال غير الذى أراد أن يقول ، وأوقع نفسه فى شرك اللغة ان صح التعبير . الا أن نموذج « السارق المسروق » ليس بالنموذج الممكن الوحيد . فقد استعرضنا لكم كثيرا من أنواع المضحك ، وليس بينها نوع الا ويمكن أن يشهد فيغدو نكتة .

فالنكتة قابلة اذن لأن تحلل تحليلا يمكن أن نصف لك الآن تركيبه الصيغى ان صح التعبير ، فنقول : خذ الكلمة فضخمها أولا حتى تغدو مشهدا ممثلا ، ثم ابحث عن الزمرة الهزلية التى ينتسب اليها هذا المشهد . فاذا فعلت ذلك رددت النكتة الى أبسط عناصرها ، ووصلت الى تفسيرها الكامل .

ولنطبق هذه الطريقة على مثال كلاسيكى . كتبت مدام دى سيفينى الى ابنتها المريضة تقول : « بى ألم فى صدرك » ،

وهذه نكتة ، فإذا صحت نظريتنا ، كان حسبنا أن نتوقف عند هذه الكلمة قنضخيمها ، ونركزها فإذا نحن نراها تنتشر مشهدا هزليا . ولكن هذا المشهد نفسه نراه ، جاهزا ، في مسرحية « الحب الطيب » لموليير . فكليتاندر ، الطبيب المزيف ، الذى دعى الى معالجة ابنة سجاناريل يكتفى بأن يجس نبض سجاناريل نفسه ، ثم يقول فى غير تردد ، استنادا الى المشاركة التى ينبغى أن تكون بين الأب وابنته : « حقا ان اينتك لمريضة » . ذلكم اذن انتقال واقع من النكتة الى المشهد الهزلى ، ولا يبقى علينا اذن ، اتماما لتحليلنا ، الا أن نبين موضع المضحك فى هذه الفكرة ، فكرة الحكم على صحة البنت بعد فحص أبيها أو أمها ، ولكننا نعلم أن من الصور الأساسية للخيال الهزلى أن يرينا الإنسان الحى كأنه « أراجوز » ذو مفاصل ، ونعلم أنه يجعلنا على تخيل هذه الصورة ، فى قالب الأحيان ، بأن يرينا شخصين أو عدة أشخاص يتكلمون ويعملون كما لو ربطوا بعضهم ببعض بأسلاك خفية . أفليست هذه هى الفكرة التى يوحى بها إلينا حين يؤدى بنا الى أن نجعل المشاركة التى نفترضها بين البنت وأبيها مشاركة مادية ؟

ومن هنا تفهمون لم اقتصر المؤلفون الذين بحثوا فى التنكيت على الإشارة الى ذلك التعمد الهائل فى الأمور التى تعنيها هذه الكلمة من غير أن يتوصلوا عادة الى تعريفه . أن هناك كثيرا من أساليب التنكيت تكاد تساوى فى عددها ما ليس بأساليبها . فكيف يمكن أن ندرك العنصر المشترك بينها إذا نحن لم نبدأ بتحديد العلاقة العامة بين النكتة والمشهد الهزلى أو المضحك ؟ إذا استخرجنا هذه العلاقة فقد اتضح كل شيء . وسوف نجد بين المشهد المضحك والنكتة نفس العلاقة القائمة بين مشهد حاصل وبين الإشارة الخاطفة الى مشهد سيحصل . وعلى قدر الصور التى يمكن أن يتخذها المشهد المضحك تكون الصور القابلة التى تتخذها النكتة ، واذن فالمضحك فى صورته المختلفة ، هو الذى ينبغى أن

نحدد أولا ، نكتشف (وفي هذا وحده ما فيه من صعوبة)
الخيطة الذي يؤدي من صورة الى أخرى . وبهذا نفسه نكون
قد حللنا النكتة التي سنجد حينئذ أنها ليست الا مشهدا
مضحكا تبخر . أما ان نتبع عكس هذه الطريقة ، فنبحث عن
قانون التنكيت مباشرة ، فمصير هذا الاخفاق المحقق وما
أشبهنا عندئذ يكميائي الأجسام التي يريد دراستها في
متناول يده ثم هو يأبى الا أن يدرسها أثارا حليقة في الجو .

ولكن هذه المقارنة بين النكتة والمضحك ترشدنا في
الوقت نفسه الى الطريق الواجب اتباعها في دراسته مضحك
الكلمات . وأنا في الواقع لا ارى فرقا جوهريا بين كلمة
مضحكة ، وكلمة نكتة . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فان
كلمة النكتة ، ولو أنها مرتبطة بصورة لغوية ، تثير صورة
مشهد مضحك غامضة أو واضحة . ومعنى هذا أن مضحك
اللفظة يجب أن يقابل ، نقطة نقطة ، مضحك الأفعال والمواقف ،
وأنه ليس الا انعكاس هذا الأخير على صفحة الكلمات ، ان
صح التعبير فلنعم اذن الى مضحك الأفعال والمواقف . ولننظر
في الأساليب الأساسية التي تؤدي اليه . ولنطبق هذه
الأساليب على اصطقاء الكلمات ، وبناء العبارات ، فنصل
بذلك الى الاشكال المختلفة لمضحك الكلمات ، والأنواع الممكنة
للتنكيت .

١ - من أكبر ينابيع الضحك ، كما عرفنا ، أن ينساق
الانسان ، لصلاية أو لسرعة مكتسبة ، الى قول ما لم يكن
يريد قوله ، أو فعل ما لم يكن يريد فعله ، ولهذا كان الدهول
مضحكا في جوهره . ولهذا كنا نضحك أيضا مما يمكن أن
يكون في الحركة والأوضاع بل وملامح الوجه من صلب
أو جاهز أي من آلي . فهلا يلاحظ هذا النوع من التصلب في
اللفظة أيضا ؟ أجل ، ولا شك ، ما دام هنالك عبارات جاهزة ،
وجمل متجمدة . ان الشخص الذي يتكلم أبدا بهذا الأسلوب
يكون أبدا مضحكا . ولكن لكي تصبح العبارة المعزولة ،

المنفصلة عن قائلها ، مضحكة بذاتها لا يكفي أن تكون عبارة جاهزة بل ينبغي أن تحمل في ذاتها علامة نعرف بها ، في غير تردد ، أنها قيلت أوتوماتيكيا . وهذا لا يكون الا بأن تنطوي العبارة على « لا معقولة » ظاهرة ، كخطيئة فاحشة ، أو كتناقض في الحدود على وجه أخص . ومن ثم كانت هذه القاعدة العامة : نحصل على كلمة مضحكة بادخالنا فكرة لا معقولة في قالب عبارة مقرر .

قال مسيو برودوم : « ان هذا السيف هو أجمل يوم في حياتي » . فلو ترجمتم هذه العبارة ، المضحكة في الفرنسية ، الى الانجليزية أو الألمانية لفدت لا معقولة فحسب . ذلك أن قولك بالفرنسية « أجمل يوم في حياتي » هو من المخواتيم الجاهزة التي تختتم بها العبارات ، والتي ألفتها الأذن . فلكي تجعلها مضحكة يكفي عندئذ أن تبرز الأوتوماتيكية فيمن يقولها . وتصل الى هذا بأن تدخل فيها لا معقولة ما . فاللامعقولة هنا ليست منبع الضحك . فما هي الا وسيلة للكشف عن هذا المضحك وسيلة جد بسيطة ، وجد ناجمة .

وقد ذكرنا الآن كلمة واحدة من كلمات مسيو برودوم . ولكن أكثر الكلمات التي ينسبونها اليه مصنوعة على هذا الفرار نفسه ، فمسيو برودوم هو انسان الجمل الجاهزة . ولما كان في جميع اللغات جمل جاهزة ، كان مسيو برودوم قابلا بصورة عامة لأن ينقل ، وان كان غير قابل لأن يترجم الا في النادر .

والجملة الشائعة التي تندس اللامعقولة تحت غطاءها يكون من الصعب ادراكها في بعض الأحيان . قال كسول : « أنا لا أحب أن أشتغل فيما بين وجبات الطعام » . وما كانت هذه الجملة لتضحك لولا وجود هذه القاعدة الصحية : « يجب أن لا تأكل المرء فيما بين وجبات الطعام » .

والأثر يتمدد فى بعض الأحيان كذلك • فلا يكون هنالك قالب عبارة شائعة واحد ، بل اثنان أو ثلاثة يندمج كل منها فى الآخر • اسمع مثلا الى هذه الكلمة التى تقولها احدى شخصيات لايبش : «الله وحده يحق له أن يقتل أقرانه» • فمن الواقع أن قد استخدمت هنا قضيتان مألفتان هما : « ان الله وحده هو الذى يتصرف فى حياة البشر » و « جريمة أن يقتل الانسان أقرانه » • ولكن هاتين القضيتين قد مزجتا مزجا يخدع الأذن ، كان احدى العبارتين تكرر وتقبل على نحو آلى • ومن هنا كان غفو فى الانتباه توقظه اللامعقولية فجأة •

وهذه الأمثلة تكفى لافهامنا كيف أن صورة من أهم صور المضحك تنعكس على صفحة اللغة وتتبسط • ولنتنقل الى صورة أخرى أقل عموما •

٢ - « كل ما يلفت انتباهنا الى الجانب المادى من الشخص على حين يتصل الأمر بالجانب الروحى فهو مضحك » • هذا قانون قررناه فى القسم الأول من كتابنا ، فلنطبقه الآن على اللغة • يمكن القول ان لمعظم الكلمات معنى ماديا هو الحقيقى ومعنى روحيا هو المجازى • فان كل كلمة كانت فى البدء تعنى شيئا عيانيا أو فعلا ماديا • الا أن معنى الكلمة يغدو روحيا شيئا فشيئا ، فينقلب الى علاقة مجردة أو فكرة محضة • فاذا صح قانوننا فى هذا المجال أيضا وجب أن تكون صيغته هى التالية : نحصل على أثر مضحك اذا تظاهرننا بفهم التعبير بمعناه الحقيقى ، على حين أنه مستعمل بالمعنى المجازى أو : متى اتجه انتباهنا الى مادية استعارة ما غدت الفكرة المعبر عنها مضحكة •

فحين تقول : « الفنون كلها اخوة » فانك تستعمل كلمة أخ بالمعنى المجازى لتشير الى وجود شبه عميق بعض الشيء • وقد درج الناس على استعمالها على هذا النحو بحيث أصبحنا ،

اذ نسمعها ، لا ينصرف ذهننا الى النسبة العيانية المادية التى تتضمنها القرابة . فاذا قيل لك الآن « الفنون أبناء عمومة » انصرف ذهنك قليلا الى هذا المعنى المادى ، لأن استعمال كلمة « ابن العم » على سبيل المجاز أقل من استعمال كلمة « الأخ » ، لذلك تصطبغ هذه الكلمة بلون هزلى خفيف . فاذا مضيت الآن الى غاية الطريق ، وجررت الانتباه بقوة الى مادية الصورة باختيار قرابة لا تتفق ونوع الحدود التى يجب أن تجمع بينها هذه القرابة فقلت « الفنون شقيقات » ، وهذه هى الكلمة المعروفة المنسوبة كذلك الى مسيو برودوم ، كنا بازاء أثر هزلى ~

قالوا لبوفلرس Boufflers عن شخص متنطع : « انه يعدو ورام النكتة » . فلو أجابهم بوفلرس بقوله : « لن يحصلها » لكان فى هذا بداية نكتة ، ولكنها بداية فحسب لأن كلمة « حصل » يكاد يكون استعمالها بالمعنى المجازى شائعا شيوع استعمال « عدا » بهذا المعنى ، فما تضطربنا بقوة كافية لأن نجعل الصورة مادية ، فتخيل راكضين يعدو أحدهما فى اثر الآخر . أما اذا أردتم أن يكون الجواب نكتة حقا ، وجب أن تستعبروا من مفردات السباق كلمة أخرى هى من العيان والحياة بحيث لا أستطيع أن أمتنع عن شهود صورة السباق . وهذا ما فعله بوفلرس فقال : « أراهن مع النكتة » .

وقد قلنا ان التنكيت يقوم فى الغالب على الامتداد بفكرة المتحدث الى حيث تعبر عن نقيض ما يريد ، فيقع فى شرك حديثه ان صح التعبير . ونضيف الى ذلك الآن ان هذا الشرك يكون فى الغالب كذلك استعارة أو تشبيها تقلب ماديتيه ضده . انكم تذكرون هذا الحوار الذى جرى بين أم وابنها فى « السذج المزيفون » : « ان البورصة يابنى ، لعب خطر ، تربح فيه يوما وتخسر فى الذى بعده - حسنا ، فلن ألعب اذن الا مرة كل يومين » . وفى هذه المسرحية نفسها تسمع

هذا الحديث الورع بين رجلين من رجال المال . قال أحدهما لصاحبه : « أحلال هذا الذي نفعل ؟ هؤلاء المساهمون المساكين ، من جيوبهم نبتز مالهم » - اذن فمن أين تريد أن نبتزه منهم ؟ »

وتحصلون كذلك على أثر مضحك حين توسعون رمزا أو شعارا ما في اتجاه ماديته ، وتتظاهرون بالاحتفاظ لهذا التوسيع بنفس القيمة الرمزية التي للشعار . فهذا موظف من موناكو ، في مهزلة جند مضحكة ، قد فرش سترته بالنياشين ، رغم أنه لم يمنح الاربعة واحدة . قال : « انى لعبت بالنيشان على رقم من البروليت ، وريح الرقم ، فأصبح لي الحق بثلاثة وستين ضعفا مما لعبت به » . ونحن نجد تفكيرا شبيها بهذا ، على لسان جيبوايه في « السفهاء »
Eiffrentés كان الحديث عن متزوجة في الأربعين من عمرها زين ثوب زفافها يزهر البرتقال فقال جيبوايه : « تستحق البرتقال نفسه » .

ولكننا لن نقرغ من الكلام اذا أردنا أن نتناول مختلف القوانين التي قررناها ، ونحاول تطبيقها على ما اسميناه صفحة اللغة . وخير لنا أن نقتصر على القضايا الثلاث العامة التي عرضناها في الفصل الأخير . فقد بينا فيما تقدم أن « سلاسل الحوادث » يمكن أن تغدو مضحكة بالتكرار أو بالقلب أو بالتداخل . وسنرى الآن أن الأمر على هذا النحو في سلاسل الكلمات .

فإن نعمل الى سلاسل من الحوادث فتكررها في لهجة جديدة ، أو في وسط جديد ، أو قلبها مع احتفاظك لها بمعنى ما ، أو تخلطها بحيث تتداخل دلالاتها الخاصة فيما بينها ، فهذا ، كما قلنا ، يضحك لأنه يظهر الحياة كلها آلة . ولكن الفكر ، هو الآخر ، شيء يخيب ، وينبقي للغة التي تفصح عن الفكر أن تكون حية مثله . وهنا تقبرون اذن أن

الجملة التى تغدو مضحكة هى الجملة التى اذا قلبتها ظلت تؤدى معنى ما ؛ او هى التى تعبر ، من غير تغريق ؛ عن مجموعتين من الأفكار مستقلتين كل الاستقلال ، او هى اخيرا الجملة التى نحصل عليها بنقل الفكرة الى لهجة ليست لهجتها . وتلكم هى فى الواقع القوانين الثلاثة الرئيسية لما يمكن أن نسميه « الاحالة المضحكة للجمال » . وسنبين ذلك ببعض الأمثلة .

ولنقل قبل كل شئ ان هذه القوانين الثلاثة ليست متساوية القيمة فيما يتصل بنظرية المضحك . فالقلب مثلا اقلها شأنا . ولكن تطبيقه سهل . فمن الملاحظ أن محترفي التنكيت لا يسمعون جملة الا ويبحثون عما اذا كان من الممكن أن تظل ذات معنى اذا قلبوها ، كأن يضعوا الفاعل موضع المفعول ، والمفعول موضع الفاعل . وليس نادرا أن تستعمل هذه الطريقة فى الرد على فكرة ما بعبارة فكهة بعض الشئ . ففى احدى مسرحيات لايبش يصرخ أحد الأشخاص فى ساكن فى الطبقة العليا وسخ له شرفته قائلا : « لماذا ترمى أعقاب دخائنك على سطحى ؟ » فيجيبه هذا قائلا : « ولماذا وضعت سطحك تحت أعقاب دخائنى ؟ » على أنه لا فائدة فى الإلحاح على هذا النوع من التنكيت . ومن السهل جدا أن نكثر من الأمثلة عليه .

أما « تداخل » سلسلتين من الأفكار فى جملة واحدة فهو معين ثر للآثار الهزلية . وثمة وسائل كثيرة للحصول على التداخل ، أى لاكساب الجملة الواحدة معنيين مستقلين أحدهما متوضع فوق الآخر . وأهون هذه الوسائل شأنا نكتة الجنس *calembour* . فلئن كانت الجملة الواحدة هنا تمثل حقا معنيين مستقلين ، فما ذلك الا مظهر ، والواقع أن ثمة جملتين مختلفتين ، متالفتين من كلمات مختلفة ، يستفاد من وحدة وقعهما الصوتى فى الأذن للتظاهر بالخلط بينهما . ومع ذلك فإن الانتقال من نكتة الجنس الى النكتة اللفظية

الحقيقية يتم بتدرجات دقيقة - وهنا ، تكون سلسلتنا الافكار
مختبتتين فعلا فى جملة واحدة ، الفاظها هى نفسها ، وانما
يستفاد من تنوع المعانى التى يمكن ان تاخذها كلمة ما ،
خصوصا بانتقالها من المعنى الحقيقى الى المعنى المجازى -
وهذا هو فى معظم الأحيان الفرق بين النكتة اللفظية من
جهة ، والاستعارة الشعرية أو التشبيه التعليمى من جهة
أخرى - فالتشبيه التعليمى ، والصورة الرائعة ، يظهران
لنا التوافق الحميم بين اللغة والطبيعة ، من حيث هما صورتان
للحياة متوازيتان ، بينما تجعلنا النكتة اللفظية نفكر فى
نوع من اهمال اللغة التى تنسى وظيفتها لحظة ما ، فنحاول
عندئذ ان ننظم الأشياء وفقا لها الا أن تنتظم هى وفقا
للأشياء - فالنكتة اللفظية تكشف اذن عن « ذهول » مؤقت
فى اللغة - وهى بهذا تضحك -

« وبالجمل ، فما « القلب » و « التداخل » الا نكتتان
فكريتان صارتا الى نكتتين لفظيتين - أما « النقل » فمضحكه
« أعرق » والواقع أن النقل هو من اللغة الدارجة بمنزلة
التكرار من الملهاة -

فقد قلنا ان التكرار هو الوسيلة المفضلة فى الملهاة
الكلاسيكية - وهو يقوم على أن نرتب الحوادث بحيث نرى
« مشهدا واحدا يتكرر ، سواء بين الأشخاص أنفسهم فى
« ظروف جديدة ، أو بين شخصيات جديدة فى ظروف متماثلة -
وهكذا يكرر الخدم ، بلغة أحط ، مشهدا سبق أن مثله
سادتهم - فافرضوا الآن أن ثمة أفكارا يعبر عنها بالأسلوب
الذى يلائمها ، وأنها بامطارها هذا تعيش فى محيطها
الطبيعى - فاذا تخيلتم الآن ترتيبا ما يتيح لها أن تنتقل الى
محيط جديد مع الاحتفاظ بنسبها التى بينها ، أو بتعبير
آخر جعلتموها تفصح عن نفسها بأسلوب جديد كل الجدة ،
وتنتقل الى مستوى آخر يختلف عن الأول كل الاختلاف ،
رأيتم اللغة فى هذه المرة هى التى تقدم اليكم الملهاة - ان

اللغة هي التي ستكون عندئذ مضحكة - على انه ليس من الضروري أبدا ان يعرض لنا . بالفعل ، تعبيرا الفكرة الواحدة : المنقول والطبيعي . فنحن نعرف التعبير الطبيعي ، لأنه التعبير الذي نجده بالفريضة ، وانما الابداع الهزلي ينصب على التعبير الثاني ، الثاني وحده . فمتى عرض لنا هذا الثاني أضفنا نحن الاول من تلقاء انفسنا . ومن ثم كانت هذه القاعدة العامة : نحصل على أثر مضحك بنقل التعبير الطبيعي لفكرة ما الى مستوى آخر .

ولا نريد ان نأتى الآن باحصاء كامل ، فوسائل هذا النقل كثيرة متنوعة ، وفي اللغة سلسلة جد غنية من اللهجات ، والمضحك يمر هنا بعدد كبير جدا من الدرجات ، ابتداء من « أبوخ التهريجات » حتى أرفع صور « الفكاهة » Humour و « التهكم » Ironie . وحسبنا بعد أن وضعنا القاعدة أن نتحقق من تطبيقاتها الأساسية ، من حين الى حين .

ونستطيع أن نميز قبل كل شيء بين مستويين : المستوى الفخم والمستوى العادي . ونحن نحصل على أكثر الآثار غلظة بمجرد نقل أحدهما الى الآخر . فللخيال الهزلي اذن اتجاهات متعاكسان .

فاذا نقل الفخم الى المألوف كنا بازاء المعارضة الهزلية la parodie والمعارضة ، المعرفة على هذا النحو ، تمتد الى حالات تكون فيها الفكرة ، المعبر عنها بعبارات عادية ، من الأفكار التي كان ينبغي أن تتبنى مستوى آخر ولو بتأثير العادة فحسب . مثال ذلك هذا الوصف الذي ذكره جان بول ريشتر Jean Paul Richter لشروق الفجر ، قال : « كانت السماء تنتقل من السواد الى الحمرة كسمكة تقلى » . ومن الملاحظ أن التعبير عن الأمور القديمة بلغة الحياة الحديثة يؤدي الى هذا الأثر نفسه . بسبب تلك الهالة من الشعر التي تحيط بالعصر القديم الكلاسيكي .

ومما لا ريب فيه ان مضحك المعارضة الهزلية هو الذى
أوحى الى بعض الفلاسفة ولا سيما الكسندر *Alexandre Bain*
ان يعرف المضحك عامة بأنه نوع من التنزيل : قال ان
المضحك ينشأ من اظهار الشيء الذى كان محترسا بمظهر
الهيئ الحقيقى . ولكن هذا الخلط ، اذا صحت تحليلاتنا ،
ما هو الا صورة من صور النقل ، والنقل ذاته ما هو الا
وسيلة من وسائل كثيرة للحصول على الضحك ، فينبغى أن
نبحث عن منبع المضحك فى أعلى من هذا الأفق . هذا الى أن
من السهل أن نرى ، من غير أن نبعد هذا البعد كله ، أنه اذا
كان مضحكا أن نجعل الفخم مبتذلا ، والأخسن أسوأ ، فقد
تكون العملية المعكوسة أكثر اضحاكا .

وانها لشائعة شيوع الأولى . ومن الممكن ، فيما يظهر ،
أن نميز صورتين رئيسيتين لها تبعا لما تتناول « مقدار »
الأشياء أو « قيمتها » .

فإن نتحدث عن الأشياء الصغيرة كما لو كانت كبيرة ،
فهذه هى المبالغة بوجه العموم ، والمبالغة مضحكة اذا شطت ،
ولا سيما اذا كانت ذات منهج ، فهى عندئذ ، فى الواقع ،
وسيلة من وسائل النقل . وهى تضحك كثيرا حتى لقد عرف
بعضهم المضحك بالمبالغة كما عرفه آخرون من قبل بالتنزيل .
والحقيقة أن كلا المبالغة والتنزيل ما هو الا صورة معينة
لنوع معين من المضحك . الا أنها صورة رائعة جدا . فقد
أوجدت الشعر « البطولى - الهزلى » . وهو نوع طال عليه
العهد ولا شك ، الا أننا نجد معاله عند جميع أولئك الذين
يميلون الى المبالغة على نحو منهجى . ويمكن القول بأن مادح
نفسه انما يضحكنا غالبا بهذا الجانب البطولى الهزلى منه .

أما النقل الصاعد الذى يتناول قيمة الأشياء لا مقدارها
فهو أكثر صناعية ، الا أنه أشد رهاقة أيضا . فإن تعبر عن
الفكرة الوضيعة بلغة رفيعة ، أو أن تعتمد الى الموقف الوعر ،

والحرفة الخبيثة ، أو السلوك الشائن ، فتصف هذا كله بمبارات الاحترام *respectability* الدقيق - فهذا مضحك بوجه المموم - وقد استعملنا كلمة انجليزية لأن هذا الأمر هو فى الواقع أنجليزى تماما - وفى وسعك أن تجد أمثلة لا تحصى عليه فى مؤلفات ديكنز وثاكرى ، وفى الأدب الانجليزى عامة - ولندكر عابرين أن شدة الأثر هنا لا تتوقف على طوله - فلقد تكفى كلمة واحدة ، اذا هى جعلتنا نستشف طريقة فى النقل شائعة فى بعض الأوساط ، وكشفت لنا ، بنوع من الكشف ، عن تنظيم أخلاقى ، للأخلاقية - وأنتم تذكرون تلك الملاحظة التى أبداهها موظف كبير لأحد مرموسيه فى مسرحية من مسرحيات جوجول ، قائلا : « انك تسرق أكثر مما يتناسب مع درجة موظف مثلك » .

ونقول فى تلخيص ما تقدم ان هناك أولا حدين أقصىين للمقارنة ، هما الأكبر والأصغر ، الأحسن والأسوأ - ويمكن أن يتم النقل بينهما صعودا أو هبوطا - فإذا ضيقتم الآن المسافة قليلا ، حصلتم على حدود يقل التضاد بينها شيئا فشيئا ، وعلى آثار من النقل المضحك ما تنفك تزداد رهافة -

ولعل أهم هذه التعارضات تعارض الواقعى والمثالى ، تعارض ما هو كائن وما كان ينبغى أن يكون - وهنا أيضا يمكن أن يتم النقل فى الاتجاهين المتعاكسين - فتارة تقول ما ينبغى أن يكون متظاهرا بالاعتقاد بأن هذا هو الكائن ، وعلى ذلك يقوم التهكم - وتارة تمضى فى عكس هذا الاتجاه فتصف ما هو كائن أدق الوصف بأن هذا ما ينبغى أن تكون عليه الأمور ، وتلك هى طريقة الفكاهة - فالفكاهة بهذا المعنى هى معكوسة التهكم ، وهما ، كلتاهما صورتان من صور الهجاء ، إلا أن طبيعة التهكم خطائية بينما الفكاهة أدنى الى الطابع العلمى - ومما يقوى التهكم أن ندع فكرة الخير الذى يجب أن يكون تتصاعد بنا أعلى فأعلى - ولذلك كان من الممكن أن يتأجج التهكم فى الداخل حتى يصبح نوعا

من البلاغة المضغوطة ان صح التعبير . اما تقوية الفكاهة فتكون ، على خلاف ذلك ، بالهبوط ادنى فادنى الى داخل الشر الكائن لتذكر خصائصه في سرود ، وفي غير مبالاة . وقد لاحظ كثير من المؤلفين ، ومن بينهم جان بول ، أن الفكاهة تحب العبارات الميائية ، والتفصيلات التقنية ، والوقائع الدقيقة ، فاذا صحت تحليلاتنا ، فليس هذا سمة عرضية في الفكاهة بل هو جوهر الفكاهة نفسه ، أنى وجدت . والمتفكه أخلاقي في قناع عالم ، فكأنه عالم تشريح لا يشرح الا ليثير فينا التقرز . والفكاهة بالمعنى الضيق الذي نفهمها به انما هي نقل الاخلاقي الى علمي .

وذا زدنا الآن تضييقا للمسافة بين الحدين اللذين ننقل احدهما الى الآخر حصلنا على طوائف من النقل المضحك أخص فأخص . فلبعض الحرف مثلا مفردات تقنية ، وما أكثر الحصول على آثار مضحكة بنقل الأفكار العادية الى هذه اللغة الحرفية ! والامتداد بلغة الأعمال التجارية الى شئون العلاقات الاجتماعية مضحك أيضا . مثال ذلك هذه الجملة التي كتبها أحد شغوص لايبش يشير الى دعوة تلقاها : « وصلنى كتابكم الودى المؤرخ فى ٣ المنصرم » ناقلا بذلك الصيغة التجارية « وصلنى كتابكم الكريم المؤرخ فى ٣ الجارى » . ثم ان هذا النوع من المضحك يبلغ عمقا خاصا حين لا يكشف عن عادة حرفية فحسب بل عن عيب فى الطبع كذلك . وأنتم تذكرون مشاهد « السذج المزيفون » و « عائلة بونواتون » حيث ينظر الى الزواج على أنه عمل من أعمال التجارة ، وتطرح مسائل العاطفة بعبارات تجارية صرفة .

ولكننا نصل هنا الى النقطة التى لا تكون فيها خصائص اللغة الا مفسحة عن خصائص فى الطبع ينبغى الاحتفاظ بتعمق دراستها للفصل التالى . ان مضحك الكلمات ، كما ينبغى أن تتوقعوا ، وكما أمكن أن تروا ذلك مما تقدم ، يتبع مضحك الموقف عن كثر ، ثم ينصب مع هذا النوع

الآخر نفسه من المضحك فى مضحك الطباع • ان اللغة لا تؤدى الى آثار مضحكة الا لأنها أثر بشرى صنع وفقا لصور الفكر البشرى ما وسع ذلك • اننا نحس فيها شئنا يحيا حياتنا •

فلو كانت حياة اللغة هذه تامة كاملة ، لو لم يكن فيها شئ مجمد ، أى لو كانت اللغة كائنات عضويا موحدا تمام التوحيد ، غير قابل لأن ينقسم كائنات مستقلة ، لكانت اللغة بمنجاة من الضحك ، كما كان يمكن أن تنجو منه نفس انسجمت حياتها ، واتحدت وتماسكت ، كصفحة الماء الهادئة تمام الهدوء •

ولكن ما من غدير الا وتطفو على صفحته بعض الأوراق الميتة ، وما من نفس انسانية الا وتقوم فوقها عادات تصلبها ضد ذاتها ، بتصليبها ضد الآخرين ، وأخيرا فليس بين اللغات لغة تتمتع بمقدار كلف من المرونة والحياة والحضور فى كل جزء من أجزائها بحيث تمحو « الجاهز » وتبد عن القلب والنقل وما الى ذلك من عمليات يراد اجراؤها عليها كأنها مجرد شئ • المتصلب والجاهز والآلى ، فى مقابل المرن والدائم التغير والحى ، ثم الدهول فى مقابل اليقظة ، وأخيرا الأوتوماتيكية فى مقابل النشاط الحر ، ذلكم هو بالجملة ما يشير اليه الضحك ويريد اصلاحه • لقد سألنا هذه الفكرة أن تنير لنا طريقنا منذ أخذنا فى تحليل المضحك • ورأيناها تتلأأ فى كافة المنعطفات الرئيسية • وسنحملها الآن لنواجه بها دراسة أهم ، وأرجو أن تكون أفيد • سنشرح فى دراسة الطباع المضحكة • غير أننا سنحاول أن تساهم هذه الدراسة فى بيان طبيعة الفن الحقيقية ، والصلة العامة بين الفن والحياة •

الفصل الثالث

مضحك الطباع

لقد تابعنا المضحك فى كثير من لفاته ودوراته ، نبحث كيف ينفذ الى صورة او وضع او حركة او موقف أو فعل أو كلمة - وبتحليلنا الآن « للطباع » المضحكة نصل الى أهم أجواء الموضوع ، وكان يكون أصعبها لو أننا طاولنا الرغبة فى تحديد المضحك وفق بعض الأسئلة البارزة ، التى لا بد أن تكون بالتالى فظة : فلو فعلنا ذلك لرأينا التعريف كشبكة تتسع حلقاتها فتتملص منها الحوادث وما تستطيع امساكها - غير أننا اتبعنا عكس هذه الطريقة ، فوجهنا النور من أعلى الى أسفل -

ولما كنا مقتنعين بأن للمضحك دلالة اجتماعية وأثرا اجتماعيا ، وأن المضحك يعبر قبل كل شيء عن حالة من عدم تلاؤم الشخص مع المجتمع ، وأن لا مضحك غير الانسان ، فقد كان موضوع حديثنا أولا هو الانسان ، أى الطباع ، وكانت الصعوبة فى أن نعرف لم يتفق لنا أن نضحك من شيء آخر غير الطباع ، وما هى تلك العمليات الدقيقة ، من تشرب وامتزاج واتحاد ، التى يتسرب بوساطتها المضحك الى حركة بسيطة ، أو موقف غير شخصى أو جملة مستقلة - وهذا هو ما فعلناه حتى الآن - فقد كان المعدن الصافى آمنا ، وكانت جهودنا كلها منصرفة الى إعادة تركيب الفلز -

أما الآن فالمعدن نفسه هو الذى سندرسه - ولا أيسر من هذا لأن موضوعنا الآن عنصر بسيط ، فلتنظر اليه عن كثب ، ولنر كيف يستجيب لكل ما عداه -

قلنا ان ثمة احوالا نفسية تتاثر لها متى عرفناها ،
فثمة افراح واحزان نتعاطف معها ، وثمة اهواء وعيوب
تثير فيمن ينظرون اليها شعور الدهشة المؤلمة أو شعور الخوف
أو الشفقة ، أى ان ثمة عواطف تمتد من نفس الى نفس فى
تجاوب عاطفى ، وهذا كله يتصل بجوهر الحياة ، وهو كله
من الجذ ، بل لقد يكون من المأساة - ولا تبدأ المهزلة الا حيث
نكف عن التأثر ، وهى تبدأ بما يمكن أن نسميه « بالتصلب
ضد الحياة الاجتماعية » - فمن يسر فى طريقه سيرا اليا ،
من غير أن يعنيه الاتصال بالآخرين ، يكن مضحكا - وما
وظيفة الضحك الا أن يعاقب هوله وينتشله من حلمه .

واذا جاز أن يقاس كبير الأمور بصغيرها ، ذكرتكم هنا
بما يقع لأحدنا حين التحاقه بمدرسة - فبعد أن يجتاز
الطالب محنة الامتحان المخيفة يبقى عليه أن يعانى معنا
أخرى ، هى تلك التى يهيؤها له تلاميذ المدرسة لينخضعوه
للمجتمع الجديد الذى يدخل فيه ، وليلينوا طباعه كما
يقولون .

فكل مجتمع صغير يتكون فى قلب المجتمع الكبير ،
محمول بغريزة غامضة على أن يخترع طريقة اصلاح وتلين
لصلابة العادات التى اعتيدت خارجه ، وبات من السوابج
تبديلها .

وهذا هو عين ما يفعله المجتمع الكبير ، اذ ينبغى لكل
فرد من أعضائه ، أن يظل يقظا لما حوله ، متكيفا وفق بيئته ،
أى أن يجانب الاحتباس فى طباعه كأنه فى برج عاجى .
ولذلك فان المجتمع ، ان لم يهدد الفرد بالعقاب تهديدا ،
فانه يلوح له بالمهانة ، وهى على هونها مرهوبة ، وتلك هى
ولا بد وظيفة الضحك .

فالضحك يخزى ضحيته قليلا ، وهو لهذا ضرب حقيقى
من اللجام الاجتماعى .

وذلك هو مصدر الالتباس فى المضحك ، فلا هو من الفن كله ، ولا هو من الحياة كله . فاشخاص الحياة الواقعية ، من جهة ، لا يضحكوننا الا اذا استطعنا أن ننظر الى أفعالهم نظرنا الى مشهد من المشاهد التمثيلية من أعلى الشرفة . فانهم ليسوا مضحكين فى نظرنا الا لأنهم يمثلون لنا مهزلة من المهازل . بيد أنك ترى ، من جهة أخرى ، أن لذة الضحك ، حتى فى المسرح ، ليست لذة خالصة ، أعنى أنها ليست لذة فنية محضة لا ترمى البتة الى نفع ، بل انها مشوبة بفكرة خفية ، يحملها المجتمع نيابة عنا ان لم نحملها نحن أنفسنا . ان فيها نية لا نصرح بها ، هى نية الاهانة فالاصلاح ، اصلاح المظهر على الأقل . ولذلك كانت الملهاة أقرب الى الحياة الواقعية من « الدراما » ، اذ تسمو الدراما على قدر ما ينخل الشاعر الواقع حتى يستخرج عنصر المأساة على حاله الصافية ، أما الملهاة فلا تخالف الواقع الا فى صورها الدنيا فقط ، وكلما سمت مالت الى الاتحاد بالحياة حتى لتجد فى مشاهد الحياة الواقعية ما هو قريب من الملهاة الراقية قربا يجعلها أهلا لأن يأخذها المسرح كما هى من أن غير أن يبدل فيها كلمة واحدة .

وينتج من ذلك أن عناصر الطبع المضحك هى فى المسرح ، والحياة . فما هى هذه العناصر ؟ ليس من الصعب أن نستخلصها .

الدراسة : . . .

زعموا أن العيوب « اليسيرة » التى نلاحظها فى الناس هى التى تضحكننا ، وأنا أعترف أن فى هذا رأى جانبا كبيرا من صواب ، الا أنتنى مع ذلك لا أستطيع أن أراه صادقا كل الصدق . وذلك ، أولا ، لأن الحدود بين اليسير والخطير ، فيما يتصل بالعيوب ، يصعب رسمها وتعيينها . ولعلنا لا نضحك من العيب لأنه يسير ، بل نراه يسيرا لأنه يضحكننا ، فما يخفف الغضب مثل المضحك . بل نذهب الى أبعد من هذا

فنقول : اننا نضحك من بعض العيوب ونحن نعرف تمام المعرفة أنها عيوب خطيرة - متعال ذلك بخيل هارياجون - ويتبغى أن نعتزف الخيرا ، ولو شق هذا الاعتراف ، أننا لا نضحك من عيوب الناس فحسب ، بل قد نضحك من محاسنهم - اننا نضحك مثلا من السيست - فاذا قيل ان الضحك فى السيست ليس أخلاقه الفاضلة ، بل هذه الصورة الخاصة التى تتخذها الأخلاق الفاضلة فيه ، أعنى ضربا من الموعج يفسدها علينا ، قلنا فالمهم على كل حال أن هذا الموعج الذى يضحكننا فى السيست قد جعل فضيلته مضحكة - ومعنى هذا أن المضحك ليس دوما دليلا على عيب ، بالمعنى الأخلاقى للكلمة ، واذا أصر أحد على أن يرى فيه عيبا ، فليبين لنا العلامة الواضحة التى يتميز بها يسير العيوب من خطيرها -

الحقيقة أن أعمال الشخص المضحك قد تكون موافقة للأخلاق كل الموافقة ، وانما يبقى عليها بعد ذلك أن تكون موافقة للمجتمع - ان طباع السيست لطباع رجل كامل الفضل ، ولكنه غير اجتماعى ، ولذا كان مضحكا - ان جعل الزذيلة المرنة مضحكة لأصعب من جعل الفضيلة الصلبة كذلك - فالذى يخشاه المجتمع انما هو التصلب - و«صلابة» السيست هى التى تضحكننا اذن ، ولو كانت هذه الصلابة هنا فاضلة - وكل من ينزول يتعرض لأن يكون مضحكا ، لأن المضحك مكون فى جله من هذا الانعزال نفسه - وبهذا نفهم لم كان المضحك فى معظم الأحيان متعلقا بعادات المجتمع وآرائه ، أو قل ، بما اعتاده من أحكام -

على أنه لا بد من الاعتراف ان المثل الأعلى الأخلاقى والمثل الأعلى الاجتماعى لا يختلفان فى الجوهر ، وهذا مما يشرف الانسانية - فتستطيع اذن ان تسلم على وجه العموم بأن عيوب الناس هى التى تضحكننا فعلا ، - على أن نضيف الى ذلك أن ما يضحكننا فى هذه العيوب هو كونها « غير اجتماعية » ، لا كونها « غير أخلاقية » - ويبقى علينا بعد

هذا أن نعرف ما هي العيوب التي يمكن أن تغدو مضحكة ،
ثم متى نراها من الجد بحيث لا نضحك منها .

ولكننا قد أجبنا على هذا السؤال ضمنا حين قلنا ان
المضحك يتوجه الى العقل المحض ، وان الضحك يتنافى مع
الانفعال . صور لى عيبا ما ، وليكن يسيرا ما شئت ، فانك
متى عرضته لى عرضا يثير عطفى أو خوفى أو شفقتى ، فقد
انتهى الأمر ، ولن أستطيع أن أضحك منه قط .

أما اذا انتخيت عيبا ما ، وليكن خطيرا بل كريها ،
واستطعت بوسائل ملائمة أن تجعلنى لا أتاثر له ، فانك
تستطيع أن تجعله مضحكا ، ولا أزعج ان هذا العيب يغدو
حينئذ مضحكا ، بل أقول ان من الممكن ان يغدو كذلك ، فان
تجعلنى لا أنفعل ، فذلك هو الشرط الضرورى الوحيد ، وان
لم يكن كافيا حتما . فماذا يصنع الشاعر الهزلى حتى يمنعنى
من الانفعال ؟ السؤال حرج ، ولكى نخرج به الى النور ،
ينبغى أن نخوض فى طائفة جديدة من الأبحاث ، فنجلل هذا
التعاطف الاصطناعى الذى نحمله الى المسرح ، ونعرف متى
نقبل أن نشارك فى أفراح وآلام خيالية ، ومتى نرفض .
فثمة فن يهدد فىنا العاطفة ويهيئ لها الأحلام كما يهيئها
لنوم (بتشديد وفتح الواو) .

فأما الطريقة الأولى فهى أن « يعزل » من مجموع نفسية
الشخص العاطفة التى ينسبها اليه ، ويظهرها على أنها حالة
طفيلية ذات وجود مستقل . فالعاطفة الشديدة ، بوجه عام ،
تحتاج شيئا فشيئا سائر حالات النفس الأخرى وتصبغها
بلونها الخاص ، فاذا جعلنا المؤلف تشهد هذا التشرب
التدريجى انتهينا نحن ايضا الى أن نتشرب الانفعال المناسب
شيئا فشيئا . أو قل - اذا شئت صورة أخرى - ان الانفعال
يكون دراميا وساريا حين تصدر الأصوات المرافقة مع الصوت
الأساسى . والجمهور اثما يهتز لأن الممثل يهتز بكامله .

أما الانفعال الذى لا يهزنا ، والذى يصبح مضحكا .
ففيه نوع من « التصلب » يمنعه من الاتصال بباقي النفس .
وهذا التصلب يمكن أن تبرزه فى لحظة معينة حركات
« اراجوزية » فيبيث حينئذ على الضحك ، ولكن بعد أن يكون
قد حال بيننا وبين التعاطف .

وكيف نتحد بنفسى هى ذاتها غير متحدة بذاتها ؟ ان فى
« البخيل » مشهدا يدانى الدراما هو مشهد المدين والمرابى
لم ير أحدهما الآخر بعد ، يتقابلان وجهها لوجه فاذا هما
الابن وأبوه . قلو أن البخل وعاطفة الأبوة قد اصطدما فى
نفس هارباجون فأديا الى مركب أصيل بعض الشيء ، لكننا
بازاء دراما حقا . ولكن شيئا من هذا لم يحدث ، فما كادت
تنتهى المقابلة حتى نسي الأب كل شيء ، ويقابل ابنه بعد
هنيهة فما يكاد يشير الى هذا المشهد الخطير الا تلميحاً :
« وأنت يا بنى ، يا من تفضلت فنفرت له حكايته تلك ، الخ » .
واذن فقد مر البخل بجانب باقى النفس من غير أن يتأثر به
ومن غير أن يؤثر فيه ، أعنى على نحو « ذهولى » .

ومهما يستقر فى النفس ، ومهما يند سيد البيت ، فلما
يزل مع ذلك غريباً . ولا كذلك بخل المأسة : فانه يجر اليه
مختلف قوى الانسان ، يتشربها ويتمثلها ويحولها ، فتغدو
كل العواطف والانفعالات ، وكل الرغائب والمكاره ، وكل
الردائل والفضائل ، مادة يبت فيها البخل نوعاً من الحياة
جديداً . وذلك هو فيما يبدو الفرق الأساسى الأول بين
الملهاة الرفيعة وبين الدراما .

وثمة فرق ثان ، اوضح من الأول ثم هو مشتق منه .
حينما توصف لنا حال نفسية وصفا يقصد منه أن تجعل
درامية أو ان ننظر اليها نظرة جدية على الأقل ، فانها تسير
شيئاً فشيئاً الى « أفعال » متناسبة معها . وهكذا تكون حيل
البخيل كلها متجهة الى الربح ، ويكون التقى الكاذب ، وهو

يتظاهر بالتطلع دوماً الى السماء ، يعمل على الأرض بأقصى
البراعة •

نعم ان الملهاة لا تزيل مثل هذه المركبات ، ولا أدل على
ذلك من حيل تارتوف ، الا أن هذا هو ما تلتقى عنده الملهاة
والدرامة •

وأما تتميز عنها بعد ذلك ، وتمنعنا من النظر الى
الفعل الجدى نظرا جديا ، وتهيؤنا أخيرا للضحك ، بطريقة
أخرى اليك قانونها : بدلا من أن تثبت انتباهنا على الأفعال،
توجهه الى الحركات • وأعني بالحركات هنا الأوضاع
والتنقلات بل والكلمات التي تتجلى بها حالة نفسية ما دون
ما غاية ولا منفعة ، كأنها نوع من الاكال الداخلي •
فالحركة بهذا المعنى تختلف عن الفعل اختلافا عميقا : الفعل
شيء مراد ، وهو على كل حال أمر شعورى ، أما الحركة
فتفلت منك عفوا ، وهى آلية •

والشخص فى الفعل يظهر كله ، أما فى الحركة فجزء
معزول من الشخص يبين على غير علم من الشخصية الكلية أو
مستقلا عنها على الأقل • وأخيرا (وتلك هى النقطة الأساسية)
فان الفعل متناسب تناسبا صحيحا مع العاطفة التى تبعث
عليه ، فهناك انتقال تدريجى منها اليه ، بحيث ان تعاطفنا
أو نفورنا يمكن أن ينسابا على طول الخيط الذى يصل
العاطفة بالفعل وأن يتزايد تدريجيا •

أما الحركة ف فيها نوع من الفرقعة يوقظ حساسيتنا
المستعدة لأن تهدد ، ويذكرنا بأنفسنا ، فيمنعنا أن ننظر
الى الأمور نظرة الجد • واذن ، فمتى اتجه انتباهنا الى
الحركة لا الى الفعل كنا بازاء الملهاة • ان شخصية تارتوف
تناسب فى أفعالها الى الدراما ، ولكننا نراها مضحكة اذا
انتبهنا الى حركاتها •

لنتذكر دخوله الى المسرح : « يا لوران ، ضم مسوحى الى
سوطى » صحيح أنه يعرف أن دورين تسمعه ، ولكن ثقوا أنه
كان يقول هذا ولو عرف أنها غير موجودة •

فلقد بلغ من انغماسه فى دور المنافق أن أصبح يمثله
تمثيلا صادقا ان صح التعبير • وبهذا وحده يمكن أن يفدو
مضحكا •

ولولا هذا الصدق المادى ، لولا هذه الأوضاع وهذه اللغة
التي أحالها طول النفاق الى حركات طبيعية لكان تارتوف
رجلا مثقيا فحسب ، لأننا لا نفكر حينئذ الا فى الناحية
الارادية من سلوكه • وهنا نفهم لم كان الفعل أمرا أساسيا
فى الدراما ، ثانويا فى الملهاة • فنحن نشعر فى الملهاة أنه
كان فى الامكان انتخاب أى موقف آخر لظهار الشخصية :
فتغير الموقف هنا لا يجعل منه شخصا آخر •

أما فى الدراما فما تشعر بشيء من هذا ، فالشخصية
والموقف ههنا ملتحمان ، أو قل ان الحوار جزء من
الشخصيات متم لها - بحيث لو روت لنا الدراما قصة
أخرى لتغيرت الشخصيات ولو احتفظ للممثلين بالأسماء
نفسها •

رأينا اذن أن ليس من المهم أن يكون الطبع طيبا أو
خبثا حتى يضحك ، وانما يمكن أن يضحك اذا كان غير
اجتماعى • ونرى الآن أنه ليس من المهم كذلك أن يكون
الموقف خطيرا أو يسيرا ، فانه اذا عرض لنا عرضا يسكت
فيينا الانفعال استطاع أن يضحكنا خطيرا كان أم هينا • واذن
« فاللا اجتماعية » فى الشخص ، و « اللا انفعالية » من جانب
المتفرج ، هما الشرطان الأساسيان • وثمة شرط ثالث
يتضمنه الأولان وترمى كل تحليلاتنا حتى الآن الى
استخلاصه •

أعني الأوتوماتيكية • فقد بينا منذ بداية هذا البحث، وما فتننا نلفت النظر الى ذلك ، أن لا شيء مضحك في جوهره الا ما يحقق تحقيقا اوتوماتيكيا • فالمضحك في عيب ما ، بل وفي مزية ما ، هو ان يصدر عن الشخصية على غير علم منها حركة لا ارادية ، او كلمة غير واعية • فكل ذهول مضحك ، وكلما عمق هذا الذهول كانت الملهاة أرفع • فالذهول المنظم الذي نلاحظه في دون كيشوت ، مثلا ، هو أعظم الأمور التي يمكن تصورهما اضحاكا ، بل هو المضحك نفسه ، غرّفناه قريبا من منبعه • وانظروا الى آية شخصية هزلية أخرى • انها مهما تكن واعية لما تقول ولما تفعل ، فهي اذا كانت مضحكة كان لابد أن ثمة جانبا من شخصها تجهله ، وناحية تحتجب فيها عن ذاتها • وهي بهذا وحده تضحكنا • وأشد الكلمات اضحاكا هي الكلمات الساذجة التي تفضح عيبا ، فهل كان هذا العيب ليكشف عن ذاته لو استطاع ان يرى نفسه ويحكم عليها ؟ هناك كثير من الشخصيات المضحكة التي تعيب بعض أنواع السلوك بأحكام عامة ، ثم ما تلبث أن تقع فيها هي نفسها : فمعلم السيد جوردان يثور غاضبا بعد أن استنكر الغضب وأوصى بالحلم ، وفاديوس Vadius يسخر من قراءة الأشعار ثم ما يلبث أن يخرج من جيبيه أشعارا الخ • فهل الغاية من هذه التناقضات الا أن تجعلنا نلمس لمس اليد اللاشعور لدى هذه الشخصيات ؟ واذا نظرتم الى الأمر عن كثب ، وجدتم أن « اللا انتباه » يختلط هنا بما أسميناه « اللا اجتماعية » • فالسبب الأول للتصلب هو اهمال النظر الى ما حولنا واهمال النظر الى ذواتنا بصورة خاصة • وكيف نتلاءم مع غيرنا ان لم نبدأ بأن نعرف غيرنا وأن نعرف ذاتنا أيضا ؟ ان التصلب والآلية والذهول و « اللا اجتماعية » ، كل هذه تتداخل فيما بينها ، ومنها جميعا يتألف مضحك الطباع •

والخلاصة أن كل ما في الشخص الانساني يمكن أن يفقد مضحكا ما عدا الأمور التي تعنى عاطفتنا ويمكن أن

نتأثر لها . ويكون اضحاكه متناسبا متناسبا طرديا مع مقدار
التصلب الذى يبدو فيه . ولقد صغنا هذه الفكرة منذ بداية
بحثنا هذا ، وها نحن أولاء نطبقها على تعريف الملهاة ،
علينا الآن أن نحيط بها احاطة أقرب ، فنبين كيف تتيح لنا
أن نحدد بدقة منزلة الملهاة بين سائر الفنون .

ويمكن القول ، بمعنى من المعانى ، ان كل « طبع »
يضحك ، اذا كنا نعنى بالطبع ما هو « جاهز » فى شخصيتنا ،
أى ما يشبه الآلة نعبها فتجعل تشتغل من تلقاء ذاتها . وان
شئت فقل : هو ما به نكرر أنفسنا ، وهو تبعا لذلك ، ما يمكن
الآخرين أن يكررونا به . فالشخصية المضحكة هى شخصية
« نموذج » . وعكس هذا صحيح أيضا : أى أن الشبه بنموذج
ما مضحك كذلك . فلقد نعاشر انسانا من غير أن نجد فيه
ما يضحك ، حتى اذا استفدنا ذات يوم من شبه عرضى ،
فأطلقنا عليه اسم بطل معروف من أبطال دراما أو رواية
كاد يصبح فى نظرنا مضحكا ولو الى حين . وقد لا تكون
شخصية هذا البطل مضحكة فى ذاتها ، ولكن الشبه بها
يضحك . يضحكنا الدهول عن الذات ، يضحكنا الدخول فى
اطار جاهز ان صح التعبير ، ويضحكنا قبل كل شيء أن يكون
المرء كاطار يمكن لآخرين أن يدخلوا فيه بسهولة ، أى أن
يتجمد الانسان فى طبع .

واذن فتصوير أنماط من الطباع ، أعنى تصوير نماذج
عامة ، هو الغرض الأول للملهاة الرفيعة . وقد قيل هذا
مرة ، ولكننا نحرص على تكراره لأننا نرى أن هذه الصيغة
كافية لتعريف الملهاة . والواقع أن الملهاة فى نظرنا لا تعرض
لنا نماذج عامة فحسب ، بل هى ، بين سائر الفنون ، الفن
الوحيد الذى يستهدف العام ، حتى ليكفى أن نعين لها هذه
الغاية حتى نعرف ما هى وما ليس فى وسع غيرها أن يكونه .
ولكى نبرهن على أن ذلك هو جوهر الملهاة ، أنها تختلف به
عن المأساة والدrama ، وسائر صور الفن ، يجب أن نبدأ بأن

نعرف الفن فى اعلى صورته ، فاذا هبطنا بعدئذ الى الشعر الهزلى شيئاً فشيئاً وجدنا الملهاة على الحدود بين الفن والحياة ، والفيناها تمتاز من باقى الفنون بصفة العموم تلك . ولن نستطيع ان نندفع هنا الى مثل هذه الدراسة الواسعة ، على أنه لابد من رسم مخطط لها ، والا تكن أهملنا فيما أعتقد العنصر الأساسى فى المسرح الهزلى .

ما هو موضوع الفن ؟ لو كان الواقع يمس منا الحواس والشعور مسا مباشرا ، أو كنا نستطيع ان نتصل بالاشياء وأن نتصل بانفسنا اتصالا مباشرا كذلك ، لما كان للفن جدوى فيما أحسب ، أو قل لكننا جميعا فنانون لأن نفسنا تكون حينئذ موصولة بأوتار الطبيعة تهتز اهتزازها باستمرار : عينانا - تعنسد هما الذاكرة - تقتطعان من المكان وثبثتان فى الزمان لوحات ما الى تقليدها من سبيل ، ونظرتنا العابرة تلتقط فى الجسم الانسانى ، هذا المرمر الحى ، أبعاض تمثال لا تقل جمالا عن تماثيل النحت القديم ، ونسمع فى أعماق أنفسنا موسيقى حياتنا الداخلية غير المنقطعة ، نسمعها تارة فرحة ، وغالبا شاكية ، وأبدا أصيلة . كل هذا من حولنا ، وكل هذا فينا ، ومع ذلك فلا شىء من هذا كله ندركه ادراكا متميزا . فبيننا وبين الطبيعة ، ماذا أقول ؟ بل بيننا وبين شعورنا الخاص ، حجاب مسدول ، حجاب كثيف امام عامة الناس ، رقيق بل يكاد يكون ثقافا امام الشاعر والفنان . فأية جنية قد نسجت هذا الحجاب ؟ وهل كان ذلك يداع من شر أم بباعث من صداقة ؟ لقد كان لابد أن نحيا ، والحياة تقتضى أن ندرك الأشياء فى علاقتها بحاجاتنا . فالحياة هى العمل ، هى ألا نستقبل من الأشياء الا الاحساس « المفيد » لنرد عليه باستجابات مناسبة ، اما الاحساسات الأخرى فيجب أن نغفل وألا تصل إلينا الا غامضة .

انظر فأحسب أنى أرى ، وأصغى فأحسب أنى أسمع ،

وأدرس نفسي فأحسب أنى قارىء فى أعماق قلبى ، ولكن ما أرى وما أسمع من العالم الخارجى ، ان هو الا ما تستخلصه لى منه حواسى بغية أن ترشدنى الى سلوكى ، وما أعرفه عن نفسى هو ما يطفو على السطح ويساهم فى العمل . واذن فحواسى وشعورى لا تقدم لى من الواقع الا صورة مبسطة عملية ، تمحى فيها الفروق التى لا تفيدنى وتبرز المشابهات التى تنفعنى وترتسم مقدما الطرق التى سأسلكها فى عملى .

وهذه الطرق هى الطرق التى سارت فيها الانسانية كلها من قبلى . والأشياء قد صنفت على حسب الفائدة التى يمكن أن أجنيها منها .

وهذا التصنيف هو الذى أدركه أكثر مما أدرك لوان الأشياء وصورتها . نعم ان الانسان يفوق الحيوان فى هذا المضمار . فلعل الذئب لا يميز بين جدى وحمل ، فهما لديه فريستان متماثلتان ، كلاهما سهل الافتراس طيب المذاق بدرجة واحدة .

أما نحن فنفرق بين معزى وشاة ، ولكن هل نميز بين معزى ومعزى ، أو بين شاة وشاة ؟ ان « فردية » الأشياء والكائنات لتغيب عنا كلما كان من غير المفيد لنا ماديا أن ندركها . وحتى حين تدركها ، كأن نميز انسانا من انسان ، فان الذى تدركه العين ليس هو الفردية نفسها ، أى ليس مجموعة منسجمة أصيلة من الأشكال والألوان ، بل صفة أو صفتين تيسران لنا سبيل التعرف العقلى .

ونقول بوجه الاجمال اننا لا نرى الأشياء ذاتها ، بل نكتفى فى معظم الأحيان بأن نقرأ عناوينها ملصقة عليها . وهذا الميل ، الذى هو وليد الحاجة ، قد اشتد بتأثير اللغة . فالكلمات (ما عدا أسماء الأعلام) تشير الى أجناس . والكلمة التى لا تذكر من الشيء الا وظيفته العامة وجانبه

المبدول ، تدخل بيننا وبينه ، ولعلها كانت وحدها تحجب
عن أعيننا صورته لو أن هذه الصورة لم تختف مقدما وراء
الحاجات التي خلقت الكلمة نفسها •

وليس هذا فيما يتصل بالاشياء الخارجية فحسب ، بل
ان أحوالنا النفسية الخاصة أيضا ليتوارى عن بصرنا منها
أهم ما فيها وأخصه وأعمقه أصالة وحياة •

اننا لنحس الحب أو البغض ، ونستشعر الفرح أو
الحزن ، فهل تلك حقا عاطفتنا ذاتها ، تصل الى شعورنا مع
ألف اللوينات الخاطفة وألف الأصداء العميقة التي تجعلها
عاطفتنا نحن ؟ لو كان الأمر كذلك لكنا جميعا روائيين ،
وجميعا شعراء ، وجميعا موسيقيين •

لكننا في الغالب لا ندرك من حالتنا النفسية الا انتشارها
الخارجي ، ولا ندرك من عواطفنا الا جانبها غير الشخصي ،
الجانب الذي استطاعت اللغة أن تحدده تحديدا نهائيا ، لأنه
يكاد يكون هو هو في نفس الظروف بالنسبة لكافة الناس •

وهكذا تفوتنا الفردية حتى في فردنا الخاص • ونحن
نطوف بين عموميات ورموز كما نطوف في حقل مغلق تصطرع
فيه قوتنا بقوى أخرى اضطراعا مفيذا ، وقد فتننا العمل ،
وجرنا ، في سبيل مصلحتنا ، الى الساحة التي اختارها
لنفسه ، فأصبحنا نعيش في منطقة وسيطة بين الأشياء وبيننا ،
لا في الأشياء ولا في أنفسنا • ولكن الطبيعة تذهل من حين
الى حين فتخلق نفوسا أكثر انصرافا عن الحياة •

ولست أعنى ذلك الانصراف المقصود ، المحسنوب ،
المنظم ، وليد التأمل والفلسفة ، بل أعنى نوعا من الانصراف
طبيعيًا فطر عليه الحس والشعور فتجلى في طريقة خاصة
في النظر والفهم والتفكير • ولو كان هذا الانصراف تاما ،

بحيث لا ترتبط النفس بالعمل في أى ادراك من ادراكاتها ،
لكانت هذه النفس نفس فنان لم ير العالم مثله بعد ، لكانت
نفسا تبذل في كافة الفنون معا أو تصهرها جميعا في فن
واحد ، نفسا تدرك كل شيء في نقائه الأصيل ، سواء في
ذلك أشكال العالم المادى والوانه وأصواته ، وأدق خلجات
الحياة الداخلية . ولكن أن نسأل الطبيعة كل هذا فشيء
كثير . فهي حتى بالنسبة الى الذين جعلتهم من بيننا فنانين ،
قد أزاحت الحجاب عرضا ومن جهة واحدة ، ومن هذه الجهة
فقط نسيت أن تربط الادراك بالحاجة .

ولما كان كل اتجاه يقابل ما نسميه نحن « حاسة » ، كان
الفنان يندرج نفسه للفن يواحدة من حواسه ، واحدة فقط .
ومن هنا كان تنوع الفنون في البدء ، ومن هنا أيضا ينشأ
الاختصاص في الاستعدادات : فهذا من الفنانين يعلق الالوان
والأشكال ، ولما كان يحب اللون للون ، الشكل للشكل ،
وكان يدركهما لذاتهما لا لذاته ، فان الحياة الداخلية
للأشياء هي التي يستشفها من خلال أشكال هذه الأشياء
والوانها ، ثم يدخلها شيئا فشيئا الى ادراكنا الذى لا يرتاح
اليها في أول الأمر ، وينقذنا ولو الى حين من الأحكام السابقة
المتصلة بشكلها ولونها والتي كانت تقوم بين البصر والواقع ،
فيحقق بهذا ، أرفع مطمع من مطامع الفن ، وهو هنا الكشف
عن الطبيعة .

وثمة فنانون آخرون يؤثرون أن ينطووا على أنفسهم ،
فاذا نظروا الى ألوف الأعمال الناشئة التي تتم في الخارج
عن عاطفة داخلية ، أو استعموا الى الكلمة المبتذلة الاجتماعية
التي تعبر عن حالة نفسية فردية وتغشيتها ، فعن هذه العاطفة
الداخلية ، عن هذه الحالة النفسية ، بسيطة صافية ، انما
يمضون باحثين .

ولكى يحملونا على محاولة هذا الجهد نفسه في ذواتنا ،
يحاولون أن يرونا شيئا مما رأوا ، فيؤلفون سلاسل من

الألفاظ تستطيع أن تنتظم بعضها مع بعض وأن تنتعش بحياة أصيلة ، ويقولون لنا بها ، بل يوحون ايحاء ، أشياء ما خلقت اللغة لتعبر عنها - - وثمة فنانون آخرون ، يوغلون أعمق من هذا أيضا ، فيدركون ، وراء هذه الافراح وهذه الأحزان التى يمكن ان يعبر عنها بالفاظ عند الاقتضاء ، شيئاً لا يمت الى الكلام بصلة : يدركون من أنفاس الحياة أنفاما هى أعمق فى الانسان من أعمق عواطفه ، لأنها القانون الحى ، المختلف باختلاف الشخص ، لخموده وحماسته ، وحسراته وآماله ، يستخلصون هذه الموسيقى ويقوونها ، ثم يفرضونها على انتباهنا ، ويجعلوننا ندخل أنفسنا فيها على غير ارادة منا كما يندفع المارة الى رقص .

وبهذا ينتهون بنا الى ان نهز فى أعماقنا شيئاً كان منتظر ان يهتز . - وهكذا ، فان الفن ، تصويرا كان أم نحتا شعرا أم موسيقى ، ليس له من غرض الا استبعاد الرموز المفيدة عمليا والعموميات المتواطأ عليها اجتماعيا ، أى كل ما يحجب عنا الواقع ، رجاء أن يضعنا أمام الواقع نفسه وجها لوجه . وانما نشأ العراك بين الواقعية والمثالية فى الفن من سوء التفاهم على هذه النقطة .

فما الفن فى حقيقة الأمر الا رؤية للواقع أكثر مباشرة ، ولكن هذه النقاوة فى الادراك تتضمن هجرا للتواطؤ المفيد وتقتضى أن يكون الحس أو الشعور فى مواضع معينة مجردا بالفطرة عن المنفعة ، أى أنها تنطوى على شئ من اللا مادية فى الحياة ، وهى ما أسموه دائما بالمثالية . بحيث نستطيع أن نقول ، من غير أن نبدل أى شئ فى معنى هذه الألفاظ ، ان الواقعية تتوفر فى الأثر حين تتوفر المثالية فى النفس ، واننا لا نحتك بالواقع الا من طريق المثالية .

ان كل شعر يفصح عن حالات نفسية ، غير أن من هذه الحالات ما ينشأ خاصة من اتصال الانسان بالانسان ، وتلك

هى أشد العواطف وأعنفها • فكما أن الكهربيّات تتنادى وتتجمع بين دفتى المكثفة حيث تنبجس الشرارة ، كذلك ينشأ عن وضع الناس بعضهم مع بعض؛ تجاذبات وتدافعات عميقة، ويحصل انقطاع تام فى التوازن ، أى ينشأ هذا التكهرب النفسى الذى هو الهوى • فلو كان الانسان يستسلم لحركة طبيعته الانفعالية ، لو لم يكن ثمة قانون اجتماعى أو قانون أخلاقى ، لكانت هذه الانفجارات العاطفية هى الأمر المألوف فى الحياة •

ولكن من المفيد أن نتفادى هذه الانفجارات • لا بد أن يعيش المرء فى مجتمع وأن يتقيد تبعاً لذلك بقانون • ثم ان ما تنصح به المنفعة ، العقل يأمر به أمراً : فيكون ثمة واجب ، ويكون علينا أن نخضع له • فتحت هذا التأثير المزدوج ، تشكلت للنوع الانسانى طبقة سطحية من العواطف والأفكار تميل الى الثبات أو تريد على الأقل أن تكون مشتركة بين كافة الناس ، وتغطى النار الداخلية للأهواء الفردية اذا لم يكن لها من القوة ما تخنقها به خنقا •

وتقدم الانسانية البطيء نحو حياة اجتماعية ما تفتأ تغدو هادئة شيئاً فشيئاً قد وطد هذه الطبقة قليلاً قليلاً ، كما كانت حياة هذه السيارة التى نعيش فوقها جهداً طويلاً لتغطية المانع النارى بطبقة صلبة باردة • ولكن ثمة انفجارات بركانية ، ولو كانت الأرض كائناً حياً ، كما تزعم الأساطير ، فلعلها كانت تحب أن تحلم وهى مستريحة بهذه الانفجارات المفاجئة التى تدرك بها دفعة واحدة أعماق ما فى نفسها •

ان الدراما لتدقيقنا لذة من هذا النوع : فتحت الحياة الهادئة البورجوازية التى ألفها بنا العقل والمجتمع ، تهز فينا شيئاً لا ينتجر لحسن الحظ ، ولكنها تجعلنا نحس بتوتره الداخلى • وبهذا تنتقم للطبيعة من المجتمع • فتارة

تذهب الى غايتها مباشرة : فتهيب بأهواء الأعماق أن تخرج الى السطح فتبعثر كل شيء ، وتارة تمضى اليها منحرفة ، وهذا ما تفعله الدراما المعاصرة فى الغالب ، اذ تكشف لنا فى براعة - سفسطائية أحيانا - تناقضات المجتمع مع نفسه ، وتضخم ما فى القانون الاجتماعى من امور اصطناعية ، وبهذه الوسيلة المنحرفة تذيب الغلاف فتجعلنا نلمس الأعماق • على أنها فى الحالين ، سواء فى اضعافها المجتمع وفى تقويتها الطبيعية ، ترمى الى غرض واحد ، هو أن تكشف لنا عن جزء من أنفسنا مجتنبى عنا ، وهذا الجزء هو ما يمكن أن نسميه عنصر المأساة فى شخصيتنا ، ونحن نشعر بهذا بعد أن نشهد دراما جميلة ، فتلاحظ أنه لم يعننا ما روه لنا عن غيرنا بقدر ما عنانا الذى جعلونا نستشفه من أنفسنا ، وهو عالم مبهم من أشياء غامضة كانت تريد أن تكون ولكنها لم تكن لحسن الحظ ، أو كان نداء قذف فينا يدعو ذكريات لنا هى من القدم والعمق ، ومن الغرابة عن حياتنا الحاضرة ، بحيث تبدو لنا هذه الحياة خلال بضع لحظات شيئا غير واقعى أو شيئا اصطلاحيا ينبغى تعلمه من جديد • واذن فما ذهبت الدراما فى طلبه تحت المكتسبات المفيدة انما هو الواقع العميق • وغرض هذا الفن هو غرض سائر الفنون •

ويتبع ذلك أن الفن يستهدف « الفردى » أبدا • فما يشبهه المصور على لوحته هو ما رآه فى موضع ما • فى ذات يوم ، فى ذات ساعة ، مصطبغا بالوان لى تروى ثمانية قط • وما يغنيه الشاعر هو حالة نفسية كانت حالته ، حالته وحده ، ولن تكون يوما أبدا ، وما يعرضه لنا مؤلف الدراما هو جريان نفسى ونسيج حى من العواطف والحوادث ، أى شيء عرض مرة ولن يتكرر • وعينا نسمي هذم العواطف بأسماء عامة ، فانها لا تكون هى ذاتها فى نفسين ، انهما « فردية » ، وهى بهذا خاصة تنتسب الى الفن • لأن الخصومات

والرموز ، وحتى التماذج اذا شئت ، هي العملة الدارجة في ادراكنا اليومي . فمن أين اذن يأتى سوء التفاهم حول هذه النقطة ؟

سبب هذا أنهم خلطوا بين شيئين مختلفين كل الاختلاف ، هما عمومية الأشياء وعمومية الأحكام التى تصدرها عليها . فكون عاطفة ما صحيحة فى نظر الناس عامة ، لا يتبعه أن هذه العاطفة عامة . فليس ثمة شخصية فريدة كشخصية هاملت . ولئن كان يشبه فى بعض نواحيه أناسا آخرين ، فليس هذا ما يعنينا منه خاصة . ومع ذلك فالناس عامة يقبلونها ويغدونها شخصية حية . والحقيقة أنها بهذا المعنى فقط ذات حقيقة عمومية ، والأمر كذلك بالنسبة الى سائر منتجات الفن . فكل منها فريد ، ولكنه ينتهى اذا كان عبقريا الى أن يقبله كافة الناس . أما لماذا يقبلونه ، وما العلامة التى يعرفون بها أنه صادق ما دام فريدا فى نوعه ؟ فانا أعتقد أنها الجهد الذى يبذلنا على بذله تجاه أنفسنا كيما نرى نحن أيضا رؤية صادقة . فان الصدق يسرى بالعدوى . نعم ان ما رآه الفنان لن نراه نحن ، أو على الأقل لن نراه على نفس الصورة ، ولكنه اذا رآه حقا كان الجهد الذى بذله لازاحة الحجاب يقتضيها أن نقلده . فأثره الفنى مثال هو لنا بمثابة درس ، وعلى قدر جدوى هذا الدرس يكون صدق الأثر الفنى . فالصدق يحمل فى ذاته اذن قوة اقناع ، بل قوة هداية ، هي العلامة التى بها يعرف . وكلما كان الأثر عظيما ، وكانت الحقيقة التى يستشفها عميقة ، كان من الممكن أن يتأخر تأثيره فى الناس ، ولكن هذا التأثير يميل الى أن يغدو عاما ، فالعمومية هي هنا اذن فى الأثر الناتج لا فى المؤثر .

ولا كذلك غرض الملهاة . فالعمومية فيها موجودة فى الأثر نفسه . فالملهاة تصور لنا طباعا صادفناها فى طريقنا ونسندادفها ، وهي تعرض مشابهاة ، وترمى الى أن تضع أمام

أبصارنا نماذج ، حتى لنخلق عند الاقتضاء نماذج جديدة ،
وهي بهذا تمتاز من سائر الفنون •

وان عناوين كبريات الملاحى تدل على شىء من ذلك •
«فمبغض البشر» و «البخيل» و «المقامر» و «الذاهل» الخ ،
هى أسماء أجناس وحتى حين يكون عنوان ملهاة الطباع اسما
علما ، فان الاسم العلم هذا سرعان ما يجره نقل مضمونه
الى تيار الأسماء الشكرات ، فنقول : « تارتوف » ، ولكننا
لا نقول : « فيدر » أو « بوليوكت » •

وشاعر المأساة لن يخطر على باله أن يجمع حول بطله
الرئيسى شخصيات ثانوية تكون نسخا مبسطة من البطل •
ان بطل المأساة شخصية فريدة فى نوعها، وقد يمكن تقليده ،
ولكننا ننتقل حينئذ - من حيث ندرى أو لا ندرى - من
المأساة الى الملهاة ، وليس يشبهه أحد لأنه لا يشبه أحدا • أما
الشاعر الهزلى فان ثمة غريزة واضحة تحمله ، بعد أن كون
شخصيته الرئيسة ، على أن يخلق شخصيات أخرى تحوم
حولها وتتصف بنفس ملامحها العامة • وكثير من الملاحى
عنوانها اسم جمع أو حد جمعى ، مثل « النساء العالمات »
و « المتحذلقات المضحكات » و « العالم الذى يمل فيه » • فهذه
المسرحيات هى ملتقيات يجتمع فيها عدة أشخاص هم نسخ
من نموذج أساسى واحد ، وقد يكون من الشائق أن نحلل
اتجاه الملهاة هذا ، ولعلنا واجدون فيه أولا ذلك الشعور
الذى أشار اليه الأطباء ، وهو أن المصابين باختلال من نوع
واحد ، مدفوعون بضرب من الجاذبية الخفية الى أن يسعى
بعضهم الى بعض ، والشخصية المضحكة تكون فى العادة ،
كما بينا ، شخصية ذاهلة ، وان لم تكن بذلك من اختصاص
الطب • والفرق يسير بين هذا الدهول وبين انقطاع التوازن
انقطاعا تاما • الا أن هناك سببا آخر أيضا • فإذا كان
غرض الشاعر الهزلى أن يعرض لنا نماذج ، أبى طباعا يمكن
أن تكرر ، فأى سبيل خير له من أن يرينا من النموذج الواحد

نسخا مختلفة ؟ وعالم الطبيعة لا يسلك غير هذا السبيل حين يبحث فى نوع من الانواع فيعدد اشكاله الرئيسيه ويصمها .

وهذا الفرق الاساسى بين المأساة والملهاة ، أى كون أولاهما تعنى بأهزاد والثانية بانواع ، يظهر على صورة أخرى أيضا ، يظهر فى التخطيط الاول للأثر الفنى ، فيتجلى منذ البدء فى طريقتين فى الملاحظة مختلفتين كل الاختلاف .

فأنا أزعم ، ولو بدا لكم هذا الزعم غريبا ، أن شاعر المأساة ليس فى حاجة الى أن يلاحظ الناس ، فالواقع اننا نرى بين كبار الشعراء من عاشوا حياة جد منعزلة وجد بورجوازية فلم تتح لهم الظروف أن يروا فيما حولهم انفجار هذه الاهواء التى يصمرنها أصدق الوصف * وهبهم راوا مثل هذا المشهد ، فما أجسب أنهم أفادوا منه كبير فائدة .

اذ الواقع أن الذى يعنينا فى أثر الشاعر هو رؤية بعض الحالات النفسية العميقة أو بعض أنواع الصراع الداخلى المحض ، وهذه الرؤية لا يمكن أن تتم من خارج ، فالنفوس لا يمكن أن ينفذ بعضها الى بعض ، ونحن من الخارج لا ندرك من الهوى الا بعض أماراته ، ولا نؤولها - والتأويل سيىء فى الغالب - الا بمقارنتها بما شعرنا به نحن * فالهم اذن هو ما نشعر به نحن ، ولن نعرف معرفة عميقة الا قلبنا - هذا اذا توصلنا حقا الى معرفته - ولكن هل معنى هذا اذن أن الشاعر قد شعرَ بنا يصف ، ومر بمواقف أبطاله ، وعاش حياتهم الداخلية ؟ هنا أيضا تقدم لنا حياة الشعراء نفيا لهذا * وكيف يمكن أن نفترض أن الرجل الواحد كان معا ماكبث وعطيل وهاملت والمك لير ، وكثيرين آخر أيضا ؟

ولكن لعل من الواجب أن نميز هنا بين الشخصية التى لنا الآن والشخصية التى كان يمكن أن تكون لنا * ان طباعنا وليدة اصطفاء يتجدد باستمرار * ففى طريقتنا مفارق (ولو ظاهرية) نرى منها كثيرا من الاتجاهات الممكنة وان كنا لا نستطيع إن نسلك منها الا واحدا ، وما الخيال الشعري

فيما أرى الا الرجوع القهقري واستشفاف هذه الاتجاهات حتى نهاياتها . نعم ، ان شكسبير لم يكن ماكبث ولا هاملت ولا عطيل ، وانما كان يمكن أن يكون هذه الشخصيات المختلفة لو أن الظروف من جهة ، و ارادته من جهة أخرى ، قد أصارت الى حالة الفوران المنيق شيئاً لم يكن فيه الا اندفاعه الداخلية . ومن أغرب التوهم أن يظن أن الخيال الشعري يؤلف أبطاله من أجزاء يستمدّها مما حوله عن يمين وعن شمال ، كأنما يخيّط ثوباً مرقعاً ، فمن مثل هذا لن يخرج شيء حتى . ان الحياة لا يعاد تأليفها ، وانما تدعك تنظر اليها فحسب ، وما الخيال الشعري الا رواية للواقع أكمل وأتم ، ولئن اشعرتنا الشخصيات التي يخلقها الشاعر بالحياة ، فلأنها الشاعر نفسه ، الشاعر وقد تعدد ، الشاعر وقد تعمق نفسه بملاحظة داخلية بلغت من القوة أن أدرك بها الممكن في الواقع ، وعاد الى ما تركته فيه الطبيعة على حال مخطط أو مشروع ، فالف منه أثراً كاملاً .

ولا كذلك الملاحظة التي تنشأ منها الملهاة . فانها ملاحظة خارجية ، ومهما يكن الشاعر الهزلي قوى الرغبة في استجلاء مضحكات الطبيعة الانسانية ، فما أحسبه يمضى الى البحث عن مضحكاته هو . وهبه طلبها فلن يصل اليها ، اذ ليس يضحك في المرء الا الجانب المحتجب عن وعيه من شخصيته ، وعلى هذا فالملاحظة في الملهاة تجرى على الآخرين ، ولذلك تتصف بالعموم ، وهذا مالا يتوفر لها حين تجرى على الذات ، لأنها ، وقد استقرت على السطح ، لن تبلغ من الأشخاص الا غلافهم ، وعند الغلاف يتماس الأشخاص ويكون من الممكن أن يتشابهوا . ثم هي لا تمضي الى أبعد من ذلك ، وهبها استطاعت المضي فلن تريده ، لأنها لن تفيد منه شيئاً ، فان التوغل في الشخصية وربط النتيجة الخارجية بأسباب داخلية عميقة لما يعرض للخطر المضحك الذي كان في النتيجة ، ثم يضحي به ، ولبكي نضحك من النتيجة يجب أن توضح علتها في منطقة وسيطة من النفس ، وينبغي تبعاً لذلك أن

تبدو لنا النتيجة معبرة عن مقدار وسط من الانسانية ، وهذا الوسط انما نحصل عليه ، ككل المقادير الوسيطة ، بتقريب المعطيات المتفرقة ، والمقارنة بين حالات متماثلة تعبر عن لبابها ، أى بفعل تجريد وتعميم شبيه بذلك الذى يقوم به عالم الفيزياء بصدد الحوادث لاستخراج قوانينها . ونقول باختصار ان المنهج والموضوع هما ، هنا وفى العلوم الاستقرائية ، من طبيعة واحدة ، بمعنى أن الملاحظة خارجية ، والنتيجة قابلة للتعميم .

وهكذا نعود بعد دورة طويلة ، الى النتيجة المزدوجة التي استخلصناها أثناء دراستنا : فالشخص ، أولا ، لا يكون مضحكا الا باستعداد فيه شبيه بذهول ، الا بشئ يحيا عليه من غير أن يتحد به شأنه شأن طفلى . ولهذا السبب كان هذا الاستعداد يلاحظ من خارج ، وكان من الممكن كذلك أن يصحح . ولما كان غرض الضحك ، من جهة ثانية ، هو هذا التصحيح ذاته ، كان من المفيد أن يصيب هذا التصحيح ، دفعة واحدة ، أكبر عدد ممكن من الأشخاص . وذلك هو السبب فى أن الملاحظة الهزلية تتجه اتجاهها غريزيا نحو ما هو عام ، وتختار من الخصوصيات ما يمكن أن يكرر . وبالتالي ما ليس مرتبطا بفردية الشخص ارتباطا غير منفصم ، حتى ليتمكن أن يقال عن هذه الخصوصيات انها خصوصيات عامة ، فاذا نقلتها الملهاة الى المسرح أبدعت آثارا هى من الفن ولا ريب ، لأنها لا ترمى ، من حيث تشعر ، الى غير اللذة ، ولكنها تمتاز من سائر الفنون بصفة العموم التي لها ، وبكونها ترمى ، من حيث لا تشعر ، الى التصحيح والتعليم . واذن فقد كان لنا ملء الحق فى أن نقول أن الملهاة وسط بين الفن والحياة : انها ليست كالفن المحض مجردة عن الغرض ، فهى بتنظيمها الضحك ترتضى الحياة الاجتماعية بيئة طبيعية ، بل تحقق إحدى اندفاعات الحياة الاجتماعية ، هى بهذا تولى الفن ظهرها لأن الفن هجر للمجتمع وعود الى الطبيعة الصرف .

ولنر الآن ، تبعا لما تقدم ، ما الذى يجب فعله لخلق استعداد فى الطباع مضحك الى أقصى حد ، مضحك فى ذاته ، مضحك فى أصوله ، مضحك فى كل مظهره • يجب أن يكون عميقا حتى يقدم للملهاة غذاء دائما ، وأن يكون سطحيا مع ذلك حتى يظل فى مستوى الملهاة ، وألا يراه صاحبه لأن المضحك لا شعورى ، وأن يراه باقى الناس حتى يثير فيهم ضحكا عاما ، وأن يكون متسامحا مع نفسه كل التسامح فمعرض ذاته من غير تردد ، وأن يكون مزعجا للناس فيقاصوه فى غير شفقة ، وأن يكون من الممكن تصحيحه مباشرة حتى لا يكون من غير المفيد أن يضحك منه ، وأن نضمن امكان ظهوره بأوجه جديدة حتى نجد ما نضحك منه باستمرار ، وألا ينفصل عن الحياة الاجتماعية ولو كان المجتمع لا يطيقه ، وأن ينضاف أخيرا الى كل الرذائل بل والى بعض الفضائل حتى يتخذ اكبر عدد ممكن من الصور التى يمكن تصورها • تلك نصوص يجب أن تصهر معا • ولو عهدت الى كيميائى نفسى أن يحضر لك هذا المركب الدقيق ، لشعر وهو يفرغ بوثقته بنوع من الخيبة ، لأنه سيجد أن هذا المركب الذى تعب فى تحضيره يمكن الحصول عليه جاهزا من دون تكاليف ، وهو منتشر فى الانسانية انتشار الهواء فى الطبيعة •

وهذا المركب هو حب الظهور ، وما أحسب أن هناك عيبا أكثر سطحية منه ولا أكثر عمقا • اذا جرحته فليس الجرح خطيرا أبدا ، وهو مع ذلك لا يريد أن يبرأ • والخدمات التى تؤديها له هى أكثر الخدمات وهما ، ومع ذلك فهذه هى الخدمات التى تخلف وراءها شكرا لا يزول • وهو بعد ذاته لا يكاد يكون رذيلة • ومع ذلك فكل الرذائل تحوم حوله ، ولا تكون ، اذا رهفت ، الا وسائل لارضائه •

ولما كان وليد الحياة الاجتماعية ، لأنه اعجاب بالذات قائم على الاعجاب الذى نظن أننا نخلقه فى الآخرين ، فهو أقرب الى الطبيعة من الانانية ، وهو فطرى فى عدد اكبر من الناس ، لان الانانية تتغلب عليها الطبيعة فى معظم الأحيان ، أما حب الظهور فبالتفكير انما نتوصل الى التغلب عليه . فما أعتقد أن المرء يولد متواضعا أبدا ، الا اذا كنتم تسمون تواضعا ذلك الخجل الجسمى المحض ، وهو أقرب الى حب الظهور مما تظنون .

وما التواضع الحق الا نتيجة التأمل فى حب الظهور ، فهو ينشأ من رؤيتنا أوهام الآخرين واشفاقنا ان نقع نحن أيضا فى هذه الأوهام . فكأنه احتراس علمى مما سوف يقال عنا وما سوف يظن بنا . وهو مؤلف من تصحيحات وتنقيحات ، أى أنه فضيلة مكتسبة .

ومن الصعب أن نحدد اللحظة التى ينفصل فيها شعينا الى التواضع عن خوفنا من الازحاج ، ولكن من المحقق أن هذا الخوف وهذا السعى مختلطان فى البدء .

واذا درسنا أوهام حب الظهور والمضحك الذى يتصل بها دراسة كاملة ، ألقت هذه الدراسة على نظرية الضحك نورا خاصا : فنجد أن الضحك يحقق باطراد احدى وظائفه الرئيسية ، وهى أن يرد الأنانيات الداهلة الى تمام وعيها لذاتها ، فيجعل الطباع متعلمة بأكبر اجتماعية ممكنة ، - ونرى كذلك أن حب الظهور ، على أنه نتاج طبيعى للحياة الاجتماعية ، يزعج المجتمع ، كبعض السموم الخفيفة التى يفرزها جسمنا باستمرار والتى قد تؤدى مع الزمن الى تسميمه اذا لم تعدل أثرها افرازات أخرى . ان الضحك يقوم دون انقطاع بعمل من هذا النوع . وبهذا المعنى يمكن القول ان الدواء الخاص لحب الظهور هو الضحك ، وان العيب المضحك فى جوهره انما هو حب الظهور .

حين بحثنا فى مضحك الأشكال والحركة ، بينا كيف أن الصورة البسيطة ، المضحكة بذاتها ، قد تتسرب الى صور أخرى أكثر تعقدا ، وتبت فيها شيئا من قوتها المضحكة . وهكذا فإن أعلى صور المضحك تفسر أحيانا بأدناها ، ولعل العملية المعكوسة أكثر حدوثا : فثمة مضحكات كثيرة الفظاظه تحدرت مع ذلك من مضحك كثير الرهافة . وهكذا ترانا محمولين على البحث عن حب الظهور ، هذا الشكل العالى من أشكال المضحك ، بحثا دقيقا ، ولو من حيث لا ندرى ، فى كافة مظاهر النشاط الانسانى ، نبحث عنه ولو لتضحك منه فحسب . وغالبا ما يضعه خيالنا حيث لا شأن له . ولعله ينبغى أن نرد الى هذا الأصل المضحك اللفظ كل الفظاظه فى بعض الآثار التى فسرها علماء النفس تفسيرا ناقصا حين ردوها الى التضاد : رجل قصير يحنى ظهره كيما يمر من باب عال ، وشخصان أحدهما مفرط فى طوله ، والآخر مفرط فى ضالته ، ثم هما يمشيان معا فى رزانة وقد أمسك كل منهما بذراع الآخر ، الخ . فاذا نظرتم الى هذه الصورة الأخيرة عن كثب ، رأيتم القصير ، فيما يخيل الى ، كأنه يجهد أن يستطيل حتى يبلغ الطويل ، كالضفدعة التى تريد أن تصبح فى ضخامة الثور .

٣

لن يكون موضوع بحث هنا أن نعدد خصائص الطبع التى ترتبط بحب الظهور ، أو تنافسه لتفرض ذاتها على انتباه الشاعر الهزلى . فلقد رأينا أن كافة العيوب ، بل وبعض المزايا ، يمكن أن تغدو مضحكة . وحتى إذا أمكن أن تدرج المضحكات المعروفة فى قائمة ، فإن المهلة كفيلة بزيادتها ، لا بخلق مضحكات يملئها الخيال الصرف طبعا ، بل بتمييز « اتجاهات » هزلية كانت الى ذلك الحين خافية .

وعلى هذا النحو انما يستطيع الخيال أن يفرز في البطنفسة
الواحدة المعقد رسمها صوراً أبدأ جديدة . والشرط
الأساسى كما نعرف هو ان تلوح الخاصة الملاحظة كأنها
« اطار » لنوع يمكن أن يدخل فيه عدة أشخاص .

ولكن ثمة اطرا جاهزة ، صنعها المجتمع نفسه ، وهى
ضرورية له لانها قائمة على ضرب من تقسيم العمل ، أعنى
الحرف والوظائف . ان كل وظيفة خاصة تكسب المختبسين
فيها عادات فى الفكر وخصائص فى الطباع يتشابهون بها
ويتميزون عن الآخرين . وعلى هذا النحو تنشأ مجتمعات
صغيرة فى حوض المجتمع الكبير ، وهى وان كانت ناتجة عن
نظام المجتمع نفسه بوجه عام ، فانها قد تؤدى مع ذلك الى
الاضرار بالروح الاجتماعية اذا هى افترطت فى الانعزال .
وما وظيفة الضحك الا أن يزجر هذه الميول الانفصالية ،
فمهمته أن يصحح التصلب فيقلبه الى مرونة ، وأن يعيد الى
الفرد تلاؤمه مع المجموع ، مهمته أن يجعل من الخطوط
المنكسرة خطوطاً منحنية . فنحن اذن أمام نوع من المضحك
يمكن تحديد أشكاله مقدما ولكم أن تسموه « بمضحك
الحرفة » .

ولن ندخل فى تفاصيل هذه الأشكال . بل نؤثر أن نلح
على العنصر المشترك بينها . وفى الصف الأول يأتى حب
الظهور الحرفى . ان كلا من أساتذة مسيو جوردان يضع
فنه فوق كل فن . وأحد أشخاص لايبش لا يستطيع أن يفهم
كيف يمكن أن يكون الانسان شيئا آخر غير بائع حطب ،
وظاهر أن حضرته بائع حطب . وكلما كانت الحرفة تنطوى
على شيء من الدجل ، مال حب الظهور الى العظيمة . فمن
الملاحظ أنه كلما كان فن من الفنون مشكوكا فى أمره اعتقد
المنصرفون اليه أنهم قلدوا مقاما دينيا فاقتضوا من الناس
أن ينحنوا احتراما لأسراره . فظاهر أن الحرف النافعة قد
وجدت من أجل الناس ، ولكن الحرف المشكوك فى نفعها

لا تستطيع أن تبرر وجودها الا بأن تفترض أن الناس قد وجدوا من أجلها ، وهذا هو الوهم الثاوى وراء العظمة .
المضحك فى اطباء موليرآت فى جله من هذ المصدر : فتراهم يعالجون المريض كأنه وجد من أجل الطبيب ، أو كان الطبيعة نفسها ما هى الا تابع للطب .

وثمة شكل آخر لهذا التصلب المضحك نسميه « بالقساوة الحرفية » فترى الشخصية المضحكة قد انحصرت فى اطار وظيفتها الصلب انحصارا لا يدع لها مجالا لان تتحرك وأن تشعر كما يشعر الناس على الخصوص . فحين سألت ايزابييل القاضى بيران داندان كيف يستطيع الانسان أن يرى بؤساء يعذبون ، أجابها :

ولم لا ؟ انه سبيل لتزجية ساعة أو ساعتين !
وهل قساوة تارتوف الا نوع من القساوة الحرفية ، حين يقول على لسان أورجون :

لو مات أخى وأبنائى ، وأمى وزوجتى .
لما كان حزنى عليهم أكثر منه الآن !

ولكن أكثر الوسائل استعمالا لجعل حرفة ما مضحكة ، هى أن نسكب هذه الحرفة ضمن اللغة الخاصة بها ان صح التعبير ، فنجعل القاضى والطبيب والجندي يتحدثون فى الشئون العادية بلغة القانون والطب والحرب ، حتى لكانهم أصبحوا غير قادرين على التحدث كما يتحدث سائر الناس . وهذا النوع من الضحك لا يخلو عادة من فظاظة ، ولكنه يرهف كما قلنا حين يكشف لنا عن خاصة فى الطبع الى جانب العادة الحرفية التى يكشف عنها . ولندكر مقامر رينيار ، الذى يفصح عما يريد بأصالة مدهشة فى اصطلاحات القمار ، فيسمى خادمة باسم هكتور ، ثم يدعو خطيبته :

بالاس بالاسم المعروف فى القمار بالبنت البستونية •

أو فلنذكر أيضا « النساء العالمات » اللائى يقوم معظم المضحك فيهن على انهن ينقلن الأفكار العلمية بلغة العواطف النسائية ، مثل : « يعجبني ابيقور » • و « أحب الزوابع » ، الخ فاذا قرأتم الفصل الثالث وجدتم أرماند وفيلامانت وبيليز يتحدثن أبدا بهذا الأسلوب •

واذا أوغلنا فى هذا الاتجاه نفسه ، وجدنا أن هناك منطلقا حرفيا كذلك ، أعنى طرائق فى التفكير يتعلمها المرء فى بعض الأوساط وتكون صحيحة فيها خاطئة فيما عداها • ولكن التضاد بين هذين المنطقين ، أولهما خاص والثانى عام ، يولد آثارا مضحكة ذات طبيعة خاصة ، من المفيد أن نتوقف عندها طويلا • هنا نصل الى نقطة هامة من نظرية الضحك ، على أننا سنوسع السؤال ونواجهه بكل عموميته •

٤

الواقع أننا شغلنا كثيرا فى استخراج السبب العميق للمضحك ، فأغفلنا حتى الآن مظهرا من ابرز مظاهره ، هو المنطق الخاص بالشخصية المضحكة ، والجماعة المضحكة ، وهو منطق غريب يمكن أن ينطوى فى بعض الحالات على جانب كبير من اللامعقولية •

قال تيوفيل جوتييه عن المضحك الجنونى : « انه منطق اللامعقول » • وكثير من فلسفات الضحك تحوم حول مثل هذا الفكرة ، فبرى أن كل أثر مضحك ينطوى على تناقض فى جانب من جوانبه ، وأن الذى يضحكك هو اللامعقول متحققا فى صورة عيانية ، أى هو لامعقولية مرئية ، أو ظاهر لامعقولية تقبل أولا ثم تصحح حالا ، أو هو أيضا شئ غير

معقول من جهة ويمكن أن يفسر تفسيراً طبيعياً من جهة أخرى ، الخ . . وهذه النظريات جميعاً تنطوى ولا شك على جانب من الصواب ، إلا أنها أولاً لا تنطبق إلا على بعض الآثار الهزلية القليلة ، وحتى في الحالات التي تصدق فيها فإنها تهمل فيما يظهر العنصر المميز في المضحك ، أعني النوع الخاص من اللامعقولية ، الذي ينطوى عليه المضحك إذا انطوى على لامعقولية . وما عليكم حتى تقتنعوا بذلك إلا أن تنتخبوا أحد هذه التعاريف فتؤلفوا وفقاً له بعض الآثار ، فسوف تجدون أنكم في معظم الأحيان لا تحصلون على أثر مضحك ، فاللامعقولية التي تقع عليها في المضحك ليست آية لامعقولية ، بل هي لامعقولية معينة ، وهي لا تخلق المضحك بل لعلها تشتق منه ، فليست سبباً بل نتيجة ، وهي نتيجة خاصة جداً تنعكس فيها الطبيعة الخاصة للسبب الذي أنتجها . ونحن نعلم هذا السبب ، فلن يشق علينا الآن إذن أن نفهم النتيجة .

هيك تتنزه ذات يوم في الضواحي ، فإذا بك تلمح فوق ذروة الراية شيئاً يشبه ، شبهاً غامضاً ، جسماً ساكناً ذا ذراعين تتحركان ، وأنت لا تعرف بعد ، ما هذا ، إلا أنك تبحث بين « أفكارك » ، أي بين الذكريات التي تختزنها ذاكرتك ، عن الذكرى التي تدرج أكثر من غيرها في إطار هذا الذي ترى ، وعلى الفور تقريباً تخطر على بالك صورة طاحونة هوائية ، فتعتقد أنك أمام طاحونة هوائية . ولن يؤثر فيك أن تكون قرأت قبل خروجك قصص الجن وأساطير العمالقة ذوى الأذرع الطويلة ، فلئن كان من وظائف الحس السليم أن يحسن التذكر ، فمن وظائفه كذلك أن يحسن النسيان . فالحس السليم جهد فكري يتلاءم ويجدد تلاؤه دون انقطاع ، ويغير فكرته بتغير الموضوع . أنه حركة العقل تنتظم انتظاماً تاماً وفق حركة الأشياء . أنه اتصال الحركة في تنبأها إلى الحياة .

فانظر الآن الى دون كيشوت يرحل الى الحرب . لقد
قرأ في رواياته أن الفارس يلقي في طريقه اعداء من
العمالقة ، فلا بد له اذن من عملاق . ان فكرة العملاق ذكرى
فذة استقرت في ذهنه وأقامت فيه متربصة ، ترتقب في
سكونها فرصة الاسراع الى الخارج ، والتجسد في شيء .
ان هذه الذكرى تريد أن تتخذ لها جسما ، فأول شيء يقع
أمامها ، ولو لم يشبه العملاق الا شيئا بعيدا ، تطلع عليه
صفة العملاق . وهكذا فان ما نراه نحن ملوحيين يراه دون
كيشوت عمالقة . ان هذا مضحك - وهو كذلك لا معقول ،
ولكن أهو أى لا معقول ؟

انه نوع خاص من عكس الحس العام ، قوامه ان يكيف
المرء الأشياء وفقا لفكرة عنده ، لا أن يكيف أفكاره وفقا
للأشياء ، قوامه ان نرى أمامنا ما فيه نفكر ، لا ان نفكر
فيما نرى . أن الحس السليم يقتضى أن يدع المرء ذكرياته
كلا في موضعها ، وكل ذكرى مناسبة تستجيب عندئذ لنداء
الموقف الحاضر ولا تكون الا تفسيرا له . - أما عند دون
كيشوت فالحال على عكس هذا : فثمة طائفة من الذكريات
تأمر الأخرى وتسيطر على الشخصية نفسها ، وعلى الواقع
أن يخضع للخيال وألا يكون الا جسما له . وبعد أن يتكون
الوهم ، فلا شك أن دون كيشوت يوسعه في كل نتائجه على
نحو معقول ، ويتحرك ضمنه في مثل الاطمئنان والوضوح
الذين يشعر بهما السائر في نومه وهو يحقق حلمه . هذا
هو أصل الخطأ ، وهذا هو المنطق الخاص الذى يسود
اللامعقولية هنا . وبعد ، فهل هذا المنطق خاص
بـ « دون كيشوت » ؟

لقد بينا أن الشخصية المضحكة انما تخطيء لعناد في
الفكر أو الطبع ، لذهول ، لآلية . ففي أعماق المضحك
صلابة من نوع ما تجعل المرء يمشى في طريقه قدما لا يستمع
الى شيء ولا يريد أن يسمع شيئا . وكم من المشاهد الهزلية

فى مسرح مولير يرتد الى هذا النموذج البسيط : شخصية تتبع فكرتها ، وما تنفك تعود اليها بينما يقاطعها الآخرون باستمرار . والمدى يسير بين من لا يريد ان يسمع شيئا ومن لا يريد ان يرى شيئا ثم من لا يرى الا ما يريد . ان الفكر الذى يعند ينتهى الى ان يلوى الاشياء وفقا لفكرته بدلا من ان ينظم فكرته وفقا للأشياء . فكل شخصية مضحكة هى اذن فى طريق هذا الوهم الذى وصفناه ، ودون كيشوت هو النموذج العام للامعقولية المضحكة .

فهل يعرف عكس الحس العام هذا باسم ما ؟ اننا نجده ولا شك فى بعض أشكال الجنون حادا او مزمنيا ، وهو يشبه الفكرة الثابتة من كثير من الوجوه ، ولكن لا الجنون عامة ولا الفكرة الثابتة يضحكنا لأنهما من المرض ، والمرض يثير الشفقة ، وقد عرفنا أن المضحك والانفعال لا يجتمعان . والجنون الذى قد يضحك لابد أن يكون جنونا يمكن التوفيق بينه وبين سلامة الفكر العامة حتى ليتمكن أن يسمى بالجنون العاقل ان صح التعبير . ولكن للفكر حالة سليمة تحاكي الجنون فى كل شيء ، فنجد فيها نفس ما نجده فيه من تداعيات أفكار ، ونرى نفس ذلك المنطق الخاص الذى نراه فى الفكرة الثابتة . وتلك هى حالة الحلم . فاذا صح تحليلنا أمكن أن يصاغ فى النظرية التالية : ان اللامعقولية المضحكة هى من طبيعة لا معقولية الأحلام .

فسير الفكر فى الحلم ، أولا ، هو نفس السير الذى وصفناه آنفا ، فنرى الفكر المحب لذاته لا يبحث فى العالم الخارجى الا عن حجة لتجسيد خيالاته ، فالحواس لم تغلق بعد تماما ، فما تزال تصل الى الأذن أصوات غامضة ، وتطوف فى ساحة البصر ألوان . ولكن الحالم ، بدلا من أن يستدعى كل ذكرياته ليفسر ما تدركه حواسه ، تراه على عكس هذا يستخدم ما يراه ليهب للذكرى المفضلة جسما ، فيسمع نفس الضجة التى تنشأ عن هبوب الريح فى المدخنة

زئير وحوش ، أو غناء جميلا ، على حسب ما تكون حالته النفسية ، وعلى حسب الفكرة التي تشغل باله .

ولكن اذا كان الوهم المضحك وهم حلم ، وكان المنطق المضحك منطق الأحلام ، وجب أن نتوقع أن نجد في المنطق المضحك مختلف خصائص منطق الحلم . وهنا أيضا يتحقق القانون الذي عرفتموه حق المعرفة : اذا كانت لدينا صورة مضحكة ، فان صوراً أخرى غير منطقية على نفس الأساس المضحك تغدو مضحكة لشبهها الخارجى بالصورة الأولى . ومن السهل فى الواقع أن نرى أن كل « لعب فكرى » يمكن أن يضحكنا اذا هو ذكرنا ، عن قرب أو عن بعد ، بالعباب العلم .

ولنذكر أولا نوعاً من التراخي العام فى قواعد الاستدلال : ان الاستدلالات التي نضحك منها هي تلك التي نعلم أنها خاطئة وكان يمكن أن نعدّها صحيحة لو سمعناها فى حلم ، فهي تقلد الاستدلال الصحيح تقليداً كافياً لتضليل فكر يخفو ، وهذا من المنطق ان شئتم ولكنه منطق تعوزه الشدة وبهذا يريحنا من العمل العقلى . وكثير من النكت انما هي استدلالات من هذا النوع ، استدلالات مختصرة ، لا تعطى منها الا البداية والنتيجة . وهذه النكت تصير الى نكت لفظية بنسبة ما تغدو العلاقات بين الأشياء سطحية ، فتنتهى شيئاً فشيئاً الى اغفال معنى الكلمات المسموعة والانتباه الى الصوت وحده . وعلى هذا النحو أيضا نستطيع أن نشبه بالحلم بعض المشاهد الهزلية التي نرى فيها احدى الشخصيات تردد العبارات التي تلقىها فى أذنها شخصية أخرى وقد فهمتها على غير وجهها باطراد . فانك اذا غفوت بين جماعة يتحدثون وجدت كلامهم فى بعض الأحيان يفرغ من معناه شيئاً فشيئاً، وتتشوه الأصوات ثم تلتحم على غير هدى وتأخذ فى ذهنك معانى غريبة ، انك بهذا تمثل مع الشخص الذى يتحدث مشهد « حنا الصغير » أو مشهد « الملحن » .

وهناك أيضا « نس هزلى » يشبه مس الحلم شيئا كبيرا ،
فمنذا الذى لم يتفق له أن رأى الصورة الواحدة فى أحلام
كثيرة متعاقبة ، تأخذ فى كل حلم من هذه الأحلام دلالة
محتملة ، وليس بين هذه الأحلام من عنصر مشترك غيرها ؟
فكذلك آثار التكرار تمثل أحيانا هذا الشكل الخاص على
المسرح وفى الرواية ، بل ان فى بعضها مثل تراجع الأحلام .
ولعل الأمر كذلك فى « لازمة » كثير من الأغنيات ، فتراها
تعود وتعود هى ذاتها أبدا فى نهاية كل المقاطع ، ويكون لها
فى كل مرة معنى جديد .

وليس نادرا أن نلاحظ فى الحلم نوعا خاصا من
التصاعد ، فنرى غرابة ما تزال تشتد كلما أوغلنا فى
التقدم : فالتساهل الأول الذى نجبر عليه العقل يجر بعده
تساهلا آخر ، وهذا الآخر يجر ثالثا أدهى ، وهكذا حتى
نصل الى اللامعقول . ولكن هذا السيل الى اللامعقول يشعر
العالم باحساس خاص هو فيما اعتقد ذلك الاحساس الذى
يحسه شارب الخمر حين يشعر انه ينساب انسيايا ممتعا نحو
حال لا يبقى لشيء فيها من وزن عنده ، لا منطق ولا مواضع .
وانظروا الآن الى بعض ملامه مولير : الا ترون أنها تشعرنا
بهذا الاحساس نفسه ؟ ان مسيو يورسونياك يبدأ بدعا يكاد
يكون معقولا ثم يأخذ يشد أنواعا شتى من الشذوذ ، وفى
مسرحية « البورجوازي النبيل » نرى الشخصيات كمن
ينساق خطوة خطوة مع عاصفة من جنون . ثم تأتى هذه
الجملة : « اذا أمكن أن يوجد شخص أكثر جنونا منه ،
مضيت الى روما أخبر به » ، التى تنبؤنا بانتهاء المسرحية ،
فتوقفنا من الحلم الذى كان ما ينفك يزداد جنونا ، والذى
كنا منغمسين فيه مع مسيو جوردان .

ثم ان هناك على وجه أخص خيلا خاصا بالحلم . هناك
بعض التناقضات الخاصة ، التى هى طبيعية جدا بالنسبة الى

خيال الحلم ، وغريبة جدا بالنسبة الى الانسان اليقظ ، بحيث يستحيل ان تعطى عنها فكرة صحيحة تامة لمن لم يعانها .
واشير هنا الى تلك العملية الغريبة التى يمزج فيها الحالم غالبا بين شخصيتين تغدوان شخصية واحدة وتظلان مع ذلك متميزتين احدهما عن الاخرى ، وتكون احدى هاتين الشخصيتين عادة شخصية النائم نفسه ، فيشعر أنه مازال هو هو وانه اصبح مع ذلك شخصا اخر - هو نفسه وليس نفسه - يسمع نفسه يتكلم ، ويرى نفسه يعمل ، ولكنه يشعر أن شخصا آخر استعار منه جسده ، واخذ منه صوته ، أو يشعر أنه يتكلم ويعمل كالمتعاد ولكنه يتحدث عن نفسه كمن يتحدث عن غريب لا صلة له به - انه ينتزع نفسه من نفسه - فهل لا نجد هذا الخلط الغريب فى بعض المشاهد الهزلية ؟
لست اشير الآن الى « المفتريون » ، فان معظم الضحك فيها يأتى مما أسميناه أنفا بتداخل السلاسل ، ولو أن فكرة هذا المزج تخطر على بال المشاهد من غير ريب - وانما أتحدث عن الاستدلالات الهزلية الجنونية التى يظهر فيها هذا المزج على حاله الصافية حقا ، وان كان لابد من جهد فكرى لاستخلاصه - اسمعوا مثلا الى هذه الأجوبة التى أجاب بها مارك توين صحافيا سأله : « هل لك أخ ؟ - نعم - وكنا نسميه بيل - مسكين يا بيل ! - اذن لقد مات ؟ - هذا ما لم نستطيع معرفته أبدا - ان هناك سرا يحوط هذا الأمر - لقد كنا أنا والمتوفى توأمين - وكنا فى الخامس عشر من أيامنا نغتسل فى جرن واحد ، فغرق أحدهنا ، الا أنه لم يعرف من منا الذى غرق ، فبعضهم قال انه بيل وبعضهم رأى أنه أنا - غريب ؟ ولكن أنت ، أنت ما رأيك ؟ - اسمع - سأقضى اليك بسر لم أكشف عنه بعد لمخلوق : لقد كان لأحدنا علامة خاصة ، هى شامة كبيرة فى ظهر اليد اليسرى - وهذا الواحد هو أنا - وهذا الولد هو الذى غرق الخ ... » فاذا نظرنا الى هذا الحوار عن كذب وجدنا أن اللامعقولية ليست أية لامعقولية ما ، وكانت تزول لو لم يكن الشخص الذى يتكلم أحد التوأمين -

وانما تقوم على أن مارك توين يقول انه أحد التوأمين ،
ثم يتحدث كما يتحدث شخص ثالث يروي قصتهما . ونحن
فى كثير من أحلامنا لا نفعل غير هذا .

٥

إذا نظرنا الى المضحك من وجهة النظر الأخيرة هذه ،
بدا لنا فى صورة مختلفة بعض الاختلاف عن الصورة التى
نسبناها اليه . فقد قلنا حتى الآن ان المضحك وسيلة
تصحيح قبل كل شىء ، فإذا نظرتم الى الآثار المضحكة وفرزتم
من حين الى حين النماذج الرئيسية وجدتم ان الآثار البسيطة
تستمد قوة اضحاكها من شبيهها بهذه النماذج ، وأن هذه
النماذج نفسها هى أنماط من الوقاحة تجاه المجتمع ، يرد
عليها المجتمع بوقاحة أشد منها هى الضحك . واذن فليس
فى الضحك شىء من لطف بل هو يرد الشر بالشر .

ومع ذلك فليس هذا أول ما يلفت النظر فى الشعور
بالمضحك . ان الشخصية المضحكة هى فى الغالب شخصية
تتعاطف معها تعاطفا ماديا فى أول الأمر ، أى أننا نضع
أنفسنا موضعها خلال فترة قصيرة جذبا ، ففتينى حركاتها
وأقوالها وأفعالها ، وإذا ضحكنا مما فيها من مضحك فاننا
ندعوها بالخيال لأن تضحك معنا : فنحن نعاملها أول الأمر
معاملة الرفيق لرفيقه ، فى الضاحك اذن ، شىء من الطيبة
ومن المرح المحبب ، ولو ظاهريا ، وهذا أمر من الخطأ أن
نفعله . وفى الضحك بوجه خاص حركة « استرخام » غالبا
ما نلاحظها ويتبنى أن نبحت عن علتها . وهذا الشعور
واضح جدا فى أمثلتنا الأخيرة ، وفيها كذلك سنجد تعليله .

حين تتبع الشخصية المضحكة فكرتها اتباعا أليا ، تنتهى
الى أن تفكر وتتكلم وتعمل كما لو كانت فى حلم ، والحلم

استرخاء ، فأن يظل المرء على اتصال بالأشياء وبالناس ،
فما يرى الا ما هو موجود ولا يفكر الا تفكيراً متماسكاً ،
فذلك يقتضى جهداً من التوتر الفكرى غير منقطع ، وما الحس
السليم الا هذا الجهد نفسه ، أما أن ينقطع المرء عن الأشياء
ويظل مع ذلك يرى صوراً ، وأن ينقطع عن المنطق ويظل مع
ذلك يجمع أفكاراً ، فهذا من مجرد اللعب ، أو قل ان شئت
من الكسل ، فاللامعقولية المضحكة تشعرنا اذن أولاً بضرب
من اللعب الفكرى ، وأول حركة تبدر منا هى المساهمة فى
هذا اللعب ، وهذا يريح من عناء التفكير .

ونستطيع أن نقول مثل هذا فى سائر صور المضحك .
ففى المضحك دوماً كما قلنا ميل الى الانزلاق على منحدر سهل
هو فى الغالب منحدر العادة ، فما يحاول المرء أن يتلاءم مع
المجتمع الذى هو عضو فيه ، وأن يجدد هذا التلاؤم من غير
انقطاع ، بل يتعب من الانتباه الذى يجب أن يوجه الى الحياة
ويشبهه الذاهل بعض الشيء . نعم انه ذهول الارادة بقدر
ما هو ذهول العقل بل يزيد ، ولكنه ذهول على كل حال ، وهو
بالتالى كسل ، فينقطع المرء عن المواضع كما انقطع من
قبل عن المنطق . وهنا أيضاً تكون الحركة الأولى التى تبدر
منا هى الاستجابة لداعى الكسل ، فنشارك فى اللعب ولنو
هنيهة ، فهذا يريحنا من عناء الحياة .

ولكننا لا نستريح الا هنيهة ، والتعاطف الذى قد
يدخل شعورنا بالمضحك تعاطف سريع خاطف ، وهو الآخر
ناشئ عن ذهول ، فالأب القاسى قد ينسى نفسه فيشارك ابنه
فى شيطنته ، ولكنه سرعان ما يتوقف لتأديبها .

فالمضحك تأديب قبل كل شيء ، وقد وجد ليغزى فلايد
أن يشعر موضوعه بشعور مؤلم . والمجتمع ينتقم به ممن
يتطاولون عليه ، فلن يبلغ اذن غايته اذا كان يحمل طابع
العطف والطيبة .

قد يقال ان النية على الأقل قد تكون حسنة ، وان الانسان انما يعاقب من يحب ، وان الضحك بردعه المظاهر الخارجية لبعض العيوب يهيب بنا - وفي هذا لنا الخير كل الخير - أن نصلح هذه العيوب نفسها وأن نحسن دخيلة أنفسنا .

ولكن مجال القول واسع حول هذه النقطة ، فلكن صح أن الضحك يقوم عادة واجمالا بوظيفة نافعة ، وهذا ما كانت تحليلاتنا ترمى الى البرهان عليه ، فليس ينتج عن ذلك أن الضحك يصيب هدفه دائما ، ولا أنه يستوحى فكرة لطف أو انصاف .

ولكى يصيب الهدف دائما يجب أن يسبقه فعل تأمل ، على حين ان الضحك ما هو الا وليد جهاز تحركه فينا الطبيعة ، أو تحركه عادة جد طويلة من عادات الحياة الاجتماعية ، وهذه وذاك شيء واحد تقريبا . انه ينطلق من تلقاء نفسه ، ردا بدهيا على الضربة بضربة . وليس له من الوقت ما يتسع لأن ينظر في كل مرة : ترى أين يقع . ان الضحك يعاقب بعض العيوب كما يعاقب المرض بعض أنواع الافراط ، فقد يقع المرض على برئء ، وقد يفلت منه مستحق ، وهو يرمى الى نتيجة عامة ولا يستطيع أن يمن على كل حالة فردية بدراسة مستقلة . والأمر على هذا النحو في كل ما يتم بطرق طبيعية لا بتفكير واع ، وقد ظهر متوسط عدالة في نتيجة المجموع ، لا في تفاصيل الحالات الجزئية .

بهذا المعنى لا يمكن أن يكون الضحك عادلا عدلا مطلقا ، وأكرر أنه ليس طيبا في كل الأحيان . ان وظيفته هي أن يخجل ويغزى ، وما كان ليظفر في مهمته لولا أن أودعت الطبيعة ، لهذا الغرض ، حتى في خبرة الناس ، حفة من شر ، أو من خبث على الأقل . ولعل من الخير ألا نتعمق هذه النقطة كثيرا ، فلن نجد فيها ما نفخر به كثير فخر . سوف

نرى أن حركة الارتخاء أو الانبساط ما هي للضحك إلا موطيء ، وأن الضحك سرعان ما يدخل الى ذاته ويؤكد ما في شيء من الزهو ثم ما يعد شخص الغير الا لعبة يمسك بأسلاكها . أضف الى ذلك أنك سرعان ما تكتشف في هذا الغرور شيئاً من أنانية ، وشيئاً أقل هفوية وأكثر مرارة ، أعنى ضرباً من التشاؤم الناشئ ، يزداد كلما فكر الضحك في ضحكته .

ففي هذا الميدان كما في غيره ، قد استخدمت الطبيعة الشر في سبيل الخير . والخير هو الذي عنانا خاصة في هذه الدراسة ، فرأينا أن المجتمع كلما تقدم أوجد في أعضائه مرونة في التلاؤم ما تزال تزداد ، وازداد توازنه في الأعماق ، وطرده الى سطحه شيئاً فشيئاً هذه الاضطرابات التي لا بد منها في مثل هذه الكتلة الضخمة ، ورأينا الضحك يقوم بوظيفة أن يستغرب بعد لحظة كيف لا يجد في كفه الا بضع قطرات نافعة اذ يرسم شكل هذه التموجات .

كذلك الأمواج تصطرع على سطح البحر في غير تهادن ، بينما تلتزم الطبقات الدنيا سلاماً عميقاً . ان الأمواج تتصادم وتتعاكس ، وتسعى الى توازنها . ونرى زهداً أبيض ، خفيفاً فرحاً ، يحف بحواشيها المتغيرة . واذ تترقد الموجة تخلف أحياناً على رمل الساحل قليلاً من هذا الزبد . فيأتي الطفل الذي يلعب قريباً فيتناول منه قبضة ، فما يلبث أن يستغرب بعد لحظة كيف لا يجد في كفه الا بضع قطرات ماء . ولكنه ماء أشد ملوحة وأشد مرارة من ماء الموجة التي حملته . ان الضحك ينشأ كما ينشأ هذا الزبد : انه نذير الثورات السطحية في ظاهرها الحياة الاجتماعية ، يرتسم فيه على الفور شكل هذه الاهتزازات المتحرك . انه هو الآخر رغبة مألحة ، وكالرغبة يفور من مرجح . ولكن الفيلسوف الذي يتناول شيئاً منه ليذوق طعمه ، يجد أحياناً في قليل من مادته غير يسير من المرارة .

ملحق

بالطبعة الثالثة بعد العشرين

حول تعريفات المضحك وحول المنهج المتبع في هذا الكتاب

في مقالة شائقة نشرت في « مجلة الشهر » (١) عارض مسيو ايف ديلاج رأينا في المضحك بالتعريف الذي انتهى اليه فقال . « لكى يكون شيء ما مضحكا ينبغي أن يكون بين العلة والنتيجة عدم انسجام » . ولما كان المنهج الذى أذى بمسيو ديلاج الى هذا التعريف هو المنهج الذى اتبعه معظم الباحثين فى المضحك ، كان لا يخلو من فائدة أن نبين فيم يختلف منهجنا عن هذا المنهج . وما نحن أولاء ثبت جوهر الرد الذى نشرناه فى المجلة نفسها (٢) :

« يمكن أن نعرف المضحك بصفة أو صفات عامة ، ترى من الخارج ، ونكون قد صادفناها فى آثار مضحكة نجمعها من هنا ومن هناك . وقد وضع عدد من هذا النوع من التعريفات منذ أيام أرسطو ، ويلوح لى انك انتهيت الى تعريفك هذا بهذا المنهج نفسه ، ترسم دائرة ما ثم تبين أن أى أثر مضحك تقع عليه داخل فى هذه الدائرة ، ولا شك فى أن هذه الصفات التى يلاحظها ملاحظ حاذق تدخل فى زمرة المضحك ، غير أننا كثيرا ما نلاحظها كذلك فيما ليس بمضحك ، وهكذا يكون التعريف على وجه العموم مفرط الاتساع ، ولا يحقق

(١) « مجلة الشهر » ، ١٠ أغسطس ١٩١٩ ؛ جزء ٢٠ ، ص ٢٢٧ وما يليها .

(٢) « مجلة الشهر » ، ١٠ نوفمبر ١٩١٩ ؛ جزء ٢٠ ، ص ١٥٤ وما يليها .

الا مطلباً واحداً من مطالب المنطق فيما يتصل بالتعريف .
فهو يذكر شرطاً من الشروط « الضرورية » (وأنا أعترف أن
هذا يخلو من قيمة) ، ولكنه لا يستطيع ، نظراً للمنهج الذى
اتبعه ، أن يبين لنا الشرط « الكافى » . والدليل على ذلك
ان طائفة من هذه التعريفات تصدق جميعاً ، رغم اختلاف
ما تقرره . بل لا أدل على ذلك من انه ليس بين هذه
التعريفات ، فيما أعلم ، تعريف واحد يقدم إلينا وسيلة
مركيب الموضوع المعرف ، أعنى لصنع المضحك (١) .

« أما أنا فقد حاولت أمراً غير هذا تمام . بحثت فى
الهالة والمسخرة وفن المهرج وما الى ذلك من وسائل « صنع
للمضحك » . فتأدركت أنها أشكال متنوعة نسجت على مثال
عام . والمهم فى الامر هو هذه الأشكال المتنوعة ، غير انى
سجت المثال للتبسيط ، ولأنه ، على كل حال ، يقدم إلينا
تعريفاً عاماً هو الآن قاعدة تتبعها فى التركيب : على أنى
أعترف أن التعريف الذى نحصل عليه بهذا المنهج معرض
لأن يبدو ، لأول وهلة ، جد ضيق ، كما كانت التعريفات
التي حصلوا عليها بالمنهج الآخر ، جد واسعة . سوف يبدو
جد ضيق لأن هناك ، عدا الشيء المضحك فى جوهره ، فى
ذاته ، بفضل تركيبه الداخلى ، طائفة من الأنبياء تضحك لما
فيها من شبه سطحي ما بالشيء الأول ، أو لعلاقة عرضية
ما بين شيء آخر يشبه الشيء الأول ، وهكذا دواليك ، فى
قفز لا نهاية له . ذلك أننا نحسب أن نضحك ، فننتهز كل
المناسبات لنضحك . وآلية تداعى المعانى معقدة هنا غاية
التعقد ، ولذلك فإن عالم النفس الذى يكون قد عالج
المسألة على هذا النحو ، وناضل صعوبات ما تنفك تتجدد
بدلاً من أن يتخلص من المضحك دفعة واحدة ، يحصره فى
قانون ما ، يتعرض دائماً لأن يرمى بأنه لم يفسر جميع

(١) زد على ذلك أننا بينا فى كثير من مواضع الكتاب قصصاً كثيرة فى هذه التعريفات .

الوقائع • فإذا طبق لهم نظريته على الأمثلة التي يأتون بها ، وبرهن لهم أن هذه الأمثلة أصبحت مضحكة لشبهها بالشئ المضحك في ذاته ، لا يتعذر عليهم أن يأتوه ، بأمثلة أخرى ، وبأمثلة أخرى أيضا ، فما يقف المسكين عن العمل • ولكنه يكون في مقابل ذلك قد احتضن المضحك بدلا من أن يحيطه بدائرة واسعة بعض الاتساع • ويكون ، اذا نجح ، قد قدم وسيلة لصنع المضحك ، وأخذ نفسه بما يأخذ به العالم نفسه من دقة وصرامة ، فما يعتقد أنه تقدم في معرفة شئ ما حين يكشف عن صفة من صفاته مهما تكن صادقة (وفي وسعنا أن نكشف دائما عن كثير من هذه الصفات) • فالهم انما هو التحليل ، ولا يطمئن المرء الى أنه حلل تحليلًا كاملا الا حين يصبح قادرا على اعادة التركيب • وذلك هو ما حاولته •

« وأضيف الى هذا أنى في نفس الوقت الذي أردت فيه أن أحدد أساليب صنع المضحك ، حاولت أن أعرف هاية المجتمع من الضحك • ذلك أن الضحك أمر يدهش ، والمنهج التفسيري الذي تحدثت عنه لا يوضح هذا السر الصغير • فانا لا أفهم مثلا لم كان عدم الانسجام ، من حيث هو عدم انسجام ، يثير فيمن يلاحظونه هذه الظاهرة الخاصة التي هي الضحك ، على حين أن كثيرا من الخصائص الأخرى ، مزايا كانت أو عيوبها ، تدع عضلات الوجه هادئة ساكنة • فلا بد إذن أن نبخث عن عدم الانسجام الخاص الذي هو علة الضحك • ولا نكون عرفنا هذه العلة فعلا الا اذا استطعنا أن نفسر بها لم كان المجتمع ، في مثل هذه الحالة ، مضطرا لأن يثبت وجوده • فلا بد أن يكون في علة المضحك شئ يهدد الحياة ببعض الأذى (يهددها بذلك على نحو خاص) ، مادام المجتمع يرد عليه بحركة هي أشبه برد فعل دفاعي ، يرد عليه بحركة تخيف بعض الخوف • هذا كله أردت أن أفسره » •

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٩
الفصل الأول:	
في المضحك عامة - مضحك الأشكال ومضحك الحركات	١٢
الفصل الثاني	
مضحك الظروف ومضحك الكلمات	٥١
الفصل الثالث	
مضحك الطباع	٩١

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١١٦٨/٨٤٤٩
LS.B.N 977- 01 - 5765 - 1



ومازال نهر العطاء يتدفق، تتفجر منه ينابيع المعرفة والحكمة من خلال
إبداعات رواد النهضة الفكرية المصرية وتواصلهم جيلاً بعد جيل. ومازلنا
نتشبهت بنور المعرفة حقاً لكل إنسان ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن
ومكتبة في كل بيت.

سُيِّت التجربة المصرية «القراءة للجميع» عن الطوق ودخلت «مكتبة
الأسرة» عامها الخامس يشع نورها ليضيء النفوس ويثرى الوجدان بكتاب
في متناول الجميع ويشهد العالم للتجربة المصرية بالتألق والجديّة
وتعمدتها هيئة اليونسكو تجربة رائدة تحتذى في كل العالم الثالث.
ومازلت أحلم بالمزيد من آله الإبداع الفكري والأدبي والعلمي تترسخ في
وجدان أهلي وعشيرتي أبناء وطني مصر المحروسة، مصر الفن، مصر
التاريخ، مصر العلم والفكر والحضارة.

سوزان مبارك

مكتبة الأسرة

١٩٩٨
مهرجان القراءة للجميع

مائة وخمسون قرصاً